MAX ROOSES

DIE MEISTER DER MALEREI UND IHRE WERKE



BERLIN UND LEIPZIG
VERLAG VON WILHELM WEICHER







Die Meister der Malerei und ihre Werke

1400-1800

Die Meister der Malerei und ihre Werke

FÜNF JAHRHUNDERTE MALKUNST IN DEUTSCHLAND, ITALIEN, SPANIEN, FRANKREICH, ENGLAND UND DEN NIEDERLANDEN
1400—1800

von

MAX ROOSES
Direktor des Museums Plantin-Moretus zu Antwerpen



Mit 423 Abbildungen, darunter 13 Farbendrucktafeln



BERLIN UND LEIPZIG
WILHELM WEICHER
1908







JAN VAN EYCK.

„Der Mann mit den Nelken."

(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

EINLEITUNG.

★

UNTER den schönen Künsten ist die Malerei die Kunst der Neuzeit. Altertum und Mittelalter erregen unsere Bewunderung durch Meisterwerke der Baukunst; bei den alten Griechen und Römern erreichte die Bildhauerkunst die höchste Stufe der Vollendung. Die Malerei erzeugte in allen Jahrhunderten, die dem 15. vorangingen, nur Werke von geringerer Bedeutung. In den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt wurden die Katakomben und später die Wände der christlichen Kirchen im Orient und Occident mit Wandmalereien geschmückt. Was davon auf uns gekommen ist, bezeugt, dass die Kunst sich in all' diesen Zeiten noch nicht von den Überlieferungen losgemacht hatte, die als unverbrüchliche Gesetze galten, und von stereotypen Formen, die alle Erfindungslust unterdrückten und jede persönliche Auffassung verboten. Lediglich die Miniaturmaler, die mit kleinen, lebhaft und bunt gefärbten Bildern die Bücher schmückten, befreiten sich noch vor dem Jahre 1400 von diesem Zwange, und obgleich sie erst später ihren höchsten Triumph feierten, gingen sie den Tafelmalern auf dem Wege, der zur Vollendung führte, voran.

Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert traten die Vorläufer und die ersten Pfleger der Malerei in Italien auf. Cimabue (Florenz 1240–1302), der noch in den eisernen Banden der byzantinischen Überlieferungen gefesselt war; Duccio (Siena, um dieselbe Zeit), der zum Teil Freiheit der Bewegung und Wahrheit des Ausdrucks errang; Giotto (Florenz 1266?–1337), der Beobachter und Darsteller der Wahrheit und Schönheit im Leben, der wegen dieser Eigenschaften als der Begründer der italienischen Schule gepriesen werden kann, dem aber noch der grosse Reiz der Farbe und der Lichter fehlt, welcher der Kunst des folgenden Jahrhunderts ihre Zauberkraft verleihen wird. Zahlreiche Meister zeichnen sich noch in Florenz und Siena aus: Andrea Orcagna, Simone Martini, die unbekannten Maler der ältesten Gemälde aus dem Campo Santo zu Pisa, und manch' anderer Künstler, dessen Name uns nicht erreicht hat; aber sie Alle sind Vorläufer; erst im fünfzehnten Jahrlundert erstehen die wahren Meister, und die gereifte und vollendete Kunst schafft ihre ersten Wunderwerke.

Und von diesen Zeiten an bis auf unsere Tage hat sie ihr Leben fortgesetzt, indem sie in der Alltagswelt eine andere, aus Farbe und Licht gebaute Welt erschuf. Die Kunst hat sich nach Zeiten und Ländern umgebildet, indem sie vorzugsweise in einigen Gegenden blühte, ihr Gebiet aber immer weiter ausdehnte und allmählich die gesamte zivilisierte Welt der Macht ihres Zaubers unterwarf.

Ein grosser Schritt zur Vollendung wurde im Anfang des 15. Jahrhunderts in Flandern gemacht, sei es nun, dass dort, wie man lange Zeit behauptet hat, die Ölmalerei erfunden wurde, oder, wie man jetzt aus triftigen Gründen allgemein annimmt, dass diese früher bekannte, aber wenig benutzte Malweise dort zuerst vervollkommnet wurde.

Ein wichtiger Umschwung vollzog sich zu derselben Zeit in der Malkunst und in der Kunst überhaupt, eine Folge der Wiedergeburt des menschlichen Denkens und Wissens. Jeder, der den Pinsel führte, sah seine Umgebung mit eigenen Augen, streifte die Fesseln der Tradition ab und nahm die wirkliche und materielle Wahrheit zum Vorbilde.

Und in dieser Weise gab die junge Kunst die Aussenwelt wieder mit dem Malerischsten, was Natur- und Menschenwerke darbieten, und die innere Welt mit dem, was in der Seele

der Bewohner des Himmels und der Erde vorgeht. Sie hüllte dies alles in den Strahlenglanz erhöhter und verfeinerter Farbe und nahm unter den Äusserungen des menschlichen Bildnergeistes den Ehrenplatz ein, den sie nicht mehr abtreten sollte.

Die Niederlande. Wir sahen, wie in Italien bereits im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert die moderne Malerei bedeutungsvolle Werke erzeugte, und wie dort ihrer höheren Blüte ein Keimen und Entfalten voranging, dessen erhaltene Zeugnisse gestatten, die Entwickelung Schritt für Schritt zu verfolgen. In den Niederlanden war es anders. Dort fängt die Geschichte mit einem Werke an, das auf einmal, und wie durch Zauber die höchste Stufe erreicht, sodass man es, ohne sich den Vorwurf der Übertreibung zuzuziehen, das merkwürdigste Gemälde nennen darf, das je geschaffen worden ist. Sicher hatten diejenigen, die es schufen, ihre Kunst nicht erfunden und sie nicht auf einmal bis auf diese Höhe gebracht; sie sind jemandes Schüler gewesen; wessen, weiss man freilich nicht. Man kennt nur mit Sicherheit ihren Namen und ihr Werk. Von ihren Vorgängern weiss man wenig oder nichts, bloss die Miniaturmaler oder die Buchillustratoren sind als ihre würdigen Vorläufer zu erwähnen.



Petrus Christus. — Bild eines Mannes (Sammlung G. Salting, London).

Sie waren Brüder und hiessen Hubert (etwa 1370–1426) und Jan van Eyck (etwa 1390–1440); sie stammten aus dem Städtchen Maaseyk im Maastal und arbeiteten in Brügge und in Gent. In letzterer Stadt schufen sie das obenerwähnte Meisterstück, den Altar der St. Bavokirche. Hubert, der ältere Bruder, starb noch ehe das grosse Werk vollendet war, Jan führte es zu Ende und schuf noch zahlreiche andere Stücke, Porträts und religiöse Szenen. Mit ihnen fängt die hochberühmte Schule der flämischen Primitivkunst an, die ihren Sitz zuerst in der Grafschaft Flandern hatte, sich dann aber auch über die anderen Teile der Niederlande ausbreitete. Ihre bedeutendsten Meister waren: Petrus Christus, der in Brügge arbeitete; Hugo van der Goes, in Gent wohnhaft, Rogier van der Weyden (oder Roger de la Pasture), der sich in Brüssel niederliess; Dirk Bouts, aus Haarlem gebürtig, arbeitete in Leuven; Albrecht van Ouwater und Geertje van Haarlem, ebenfalls Holländer von Geburt und Kunst, Hans Memling, aus der Umgegend von Mainz gebürtig, verlebte seine Künstlerzeit in Brügge und war nach den van Eycks der grösste Meister der Schule; Gerard David, wirkte gleichfalls in Brügge; Quinten Massys, aus Leuven gebürtig und in Antwerpen tätig, wo er starb.

Mit Quinten Massys endet die eigentliche Schule der Primitiven, in welcher der Mystizismus überwiegt, aber verknüpft mit dem Realismus, der Neigung, die materielle Wirklichkeit naturgetreu abzubilden. Was die Seele in höherem Fluge zu erschauen suchte, und was das Auge hier unten beobachtete, wurde in feiner und farbiger Malerei wiedergegeben. Als Nachfolger dieser rein niederländischen Kunst können die Realisten des 16. Jahrhunderts betrachtet werden: Hieronymus Bosch von Herzogenbusch, Lucas van Leiden, Peter Breughel der Ältere, der aus Nordbrabant nach Antwerpen kam und sich nachher in Brüssel niederliess, Peter Breughel der Jüngere, Pieter Aertsen und mehrere andere, die den älteren Überlieferungen treu blieben.

Während diese den guten Namen ihrer Schule aufrecht erhielten, war eine ganz neue Strömung in den Niederlanden entstanden. Sie wurde durch die Vorliebe für die italienische Kunst verursacht, durch den Hang, den Südländern nachzufolgen und, gleich ihnen, der getreuen Wiedergabe der Natur und dem reichen Farbenglanz stolze Schöpfungen, schöne Formen, gewandte Zeichnung vorzuziehen. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts wurde es in den Niederlanden und anderwärts zur Regel, sich jenseits der Alpen in der Kunst zu vervollkommnen. Gossaert van Mabuse, Barend van Orley, Scorel, Marten van Heemskerck gingen voran; Anton Moro, Frans Floris, Otto Venius und hundert andere folgten. Allen diesen Männern war es sehnlichster Wunsch und höchster Zweck, soviel wie möglich die eigene niederländische Art abzulegen und sich die fremde anzueignen. Ein Schüler des Otto Venius trat diesem verderblichen Streben entgegen: Peter Paul Rubens (1577–1640). Seine Begabung war zu hoch, als dass er — ungeachtet seines gründlichen Studiums der italienischen Kunst — seine flämische Art hätte verleugnen sollen. Er erneuerte die flämische Schule, und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieb er ihr ruhmreichster Vertreter und ihr grösster Lehrmeister. Seine Gehilfen: Jan Breughel I, Frans Snijders, Lucas van Uden; seine Schüler: Anton von Dyck, Gerard Zegers, Cornelis Schut, Theodor von Thulden, und selbst seine Landsleute, die seine Werkstatt nicht besuchten: Jacob Jordaens, David Teniers, und so viele andere, standen unter seinem Einfluss und nahmen seine Kunstauffassung an. Im 18. Jahrhundert erzeugte die flämische Schule keinen Künstler mehr, der sich mit den grossen Meistern des 17. Jahrhunderts vergleichen liess, und mit dem Jahrhundert endet auch die Schule.



Rubens. — Helene Fourment mit ihren Kindern (Paris, Louvre).

Von dem Augenblicke der Trennung der beiden Niederlande an setzte für den nördlichen Teil eine Blüteperiode ein, die auch in der Malerei Wunder erzeugte. Die Holländer malten die Welt mit dem, was sie enthält, mit dem, was sie darin beobachteten: Menschen, Landschaften, Tieren, Blumen und leblosen Dingen; sie kümmerten sich um keine übernatürlichen Wesen, und wenn sie Gegenstände aus der Bibel behandelten oder aus der Sage,

so sahen sie darin freiwillig oder unfreiwillig nichts anderes als weltliche Dinge aus früherer Zeit oder aus fremden Ländern, die sie auf den heimischen Boden und in ihre Zeit versetzten. Sie waren Porträtmaler allerersten Ranges: Frans Hals, Thomas de Keyzer, Michael Mierevelt, Bartholomäus von der Helst, Rembrandt, Jac. Adriaensz Bakker, Govaert Flinck, Ferdinand Bol, Nicolas Maes, Gerhard Terborch. Das Porträtmalen wurde Geschichtsmalerei in ihren grossen ,,Doelen- und Regentenstücken,'' und ihre Geschichtsmalerei ging allmählich in Genremalerei über, so in den Werken des Grössten unter ihnen, der zugleich einer der Grössten aller Zeiten ist: Rembrandt, der in allem Material zum Malen fand, der die ganze Schöpfung mit seinem Pinsel umschuf, wie er, der tiefe Denker, sie in seinen Visionen zu neuem Leben heraufbeschworen hatte. Da, wo die Holländer als echte Genremaler auftraten, betrachteten sie die Welt bald von der ernsteren Seite, wie Nic. Maes, Govaert Flinck, bald in ihrem täglichen Gange, in ihrem bürgerlichen Tun und Treiben, wie Gerard Dou, Jan Vermeer, Pieter de Hooch, die Metsus, die Mieris', die Netschers, oder sie betrachteten sie von ihrer komischen Seite, wie Jan Steen, Adriaan Brouwer, Adriaan van Ostade. Sie malten Landschaften mit oder ohne Menschen, wie Jacob und Salomon van Ruysdael, Hobbema, Isaac van Ostade, Aart van der Neer, Adriaan van de Velde, Albert Cuyp, Claas Berchem, oder sie wählten in der Natur das Wasser belebt mit Menschen, die es befahren oder an seinem Strande wohnen, wie Jan van Goyen, Jan van de Capelle, Willem van de Velde, Ludolf Backhuyzen; oder sie malten vorzugsweise Tiere, wie Paul Potter, Philips Wouwerman, Melchior Hondecoeter, oder einfach tote Natur, wie die Heems, Heda, Abraham van Beijeren. Alle haben dies gemein, dass sie Maler der Wahrheit sind, aber bis ins Unendliche gehen sie auseinander in der Art, die Natur wiederzugeben. Alle sind Verehrer des Lichts und der Farbe, aber in erstaunlicher Weise wechselt ihre Wiedergabe des Gesehenen.



Rembrandt. — Alte Frau (Wien, Kaiserliches Museum).

Italien. Nicht nur in Flandern, auch in Italien stand im 15. Jahrhundert die Malerei in herrlicher Blüte. Dort, jenseits der Alpen, hatte die Kultur einen Riesenschritt getan, und der menschliche Geist war in ein völlig neues Stadium eingetreten. Man hatte sich dort mit den Schriften der alten Griechen und Römer bekannt gemacht und hatte gelernt, die Welt von einem ganz anderen Standpunkt zu betrachten, als man es im Mittelalter zu tun pflegte. Der Geschmack wurde geläutert, der Mensch gelangte zum vollen Bewusstsein seines Wertes und seiner Selbständigkeit. Die Bekanntschaft mit der Literatur der Alten erhöhte das Interesse an dem, was diese auf dem Gebiete der Kunst hinterlassen hatten. Eifrig suchte man die Bildhauerwerke hervor, die vergessen waren oder verschüttet unter der Erde lagen; man brachte die Bauwerke, die man Jahrhunderte lang vernachlässigt und verstümmelt hatte, wieder zu Ehren, und ein frischer Schöpfergeist

begann, sich in der Kunst überhaupt und besonders in der Malkunst zu regen.

Florenz war die Stadt, von welcher diese Bewegung ausging, und die Jahrhunderte lang ihr Mittelpunkt blieb. Dort arbeiteten, wie wir sahen, die Maler der dem 15. Jahrhundert vorangehenden Zeit, die italienischen ,,Primitiven". Auch nach 1400 lebten dort die grossen Meister, denen die Ehre gebührt, die italienische Schule endgültig begründet zu haben. Sie waren viele an Zahl, reich an Begabung, verschieden im Ausdruck. Masolino (1383?–1447?) und Masaccio (1401–1428?) eröffnen die Reihe der florentinischen Maler der jüngeren Schule; mit Filippo Lippi, dem Schüler Masaccios, verzieren sie die Brancacci-Kapelle in der Kirche del Carmine zu Florenz mit Wandmalereien, die wir noch immer als einen schlagenden Beweis des neuen und höheren Geistes bewundern, der damals in der Kunst herrschte. Ihr Zeitgenosse Fra Giovanni da Fiesole (1387–1455) drückt inniger als irgend welcher andere Künstler den Mysticismus aus, von welchem diese frühe Kunst in Italien durchdrungen blieb, auch nachdem der Einfluss der Renaissance sich geltend gemacht hatte. Die Paneele des Filippo Lippi, die ersten Meisterwerke unter den Altartafeln und unter den häuslichen religiösen Stücken, atmen noch diesen Geist. Mit Sandro Botticelli (1446–1510) macht die Kunst sich los von der alten Schüchternheit und wacht auf aus den mittelalterlichen Träumen; und entzückt, wie in der frohen Überraschung und in dem süssen Rausche einer ersten Liebe, spricht sie aus, wie schön ihr der Mensch und die Wirklichkeit, wie anmutig ihr die Erde scheine. Nach diesem grossen Meister, der so viel dichterischen Geist und Ursprünglichkeit besass, folgte die Reihe derjenigen, die fortfahren, die Verbindung der Wahrheit und Schönheit, der Verschmelzung von Himmel und Erde zu suchen. Benozzo Gozzoli (1420–1498), Antonio (1426–1498) und Piero (1443–1489), Pollajolo, Filippino Lippi (1457–1504), Lorenzo di Credi (1459–1537), Domenico Ghirlandajo (1449–1494), Leonardo da Vinci (1452-1519). Mit diesen letzten ging das 15. Jahrhundert zur Neige, und die florentinische Kunst fand ihren höchsten Ausdruck; Domenico Ghirlandajo hatte in seinen Wandmalereien die Wahrheit und die Schönheit, das Reale und das Ideale in unvergleichlicher Weise verschmolzen und den vollendeten Ausdruck der florentinischen Kunst gegeben. Wollte die Schule weiterleben und weiterblühen, so musste sie sich bewegen, sich umbilden. Leonardo da Vinci hatte dies gefühlt: er nahm die alten Überlieferungen auf und blieb ihnen treu, soweit seine Genialität ihm gestattete, andre Gesetze als die seines eignen Geistes zu befolgen; aber er drückte dann auch seinen Schöpfungen das Gepräge seiner hohen Persönlichkeit auf und machte sie noch mehr zu seinen Werken als zu solchen seiner Schule. Nach ihm steigt eine zweite stolze Figur auf: Michelangelo (1475–1564), der noch individueller war als Leonardo da Vinci. Er bricht entschieden mit den Auffassungen seiner Vorgänger; ihn fesselt weder die



Jan Steen. — Betrunkene Frau (Dr. A. Bredius, 's Gravenhage).

holdselige Wahrheit, noch die süsse Harmonie, sondern das Kraftvolle und Riesenhafte; er betrachtet und verehrt den Menschen an und für sich, er erhebt ihn mit sich über die Erde, macht ihn zum Alles Beherrschenden. Die zwei grössten Söhne von Florenz verliessen ihre Mutterstadt, um anderwärts zu leben und zu arbeiten : Leonardo da Vinci in Mailand und Frankreich, Michelangelo in Rom. Die Kunst von Florenz wurde die Kunst Italiens. An den Ufern des Arno blieben noch einige Männer von Bedeutung tätig: Fra Bartolomeo (1475–1517), Andrea del Sarto (1486–1531), und mehrere andere; aber mit diesen fing der Rückgang der glorreichen Schule an, der immer rascher zum völligen Untergang führte.

Inzwischen waren neben ihr andere Schulen aufgekommen: das ganze nördliche Italien war wie ein fruchtbarer Boden, der Jahrhunderte lang brach gelegen hatte, und der jetzt, mit Fleiss und Einsicht bearbeitet, die verschiedensten und herrlichsten Früchte in Hülle und Fülle, erzeugte. In der Nähe von Florenz, im alten Lande der Umbrier finden wir zu Anfang des 15. Jahrhunderts Maler von ungemeinem Verdienste. Gentile de Fabriano, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forli (1438–1494), Luca Signorelli (1441–1523), Perugino (1446–1524), Pinturicchio (1454–1513). Was alle diese Männer kennzeichnet, ist eine religiöse Innerlichkeit, welche sie von den mehr weltlichen Florentinern unterscheidet. Diese Schule erzeugte als ihre reifste Frucht Raffael, den Göttlichen (1483–1520). Aus Urbino gebürtig, Schüler des Perugino, einige Jahre seines kurzen Lebens in Florenz tätig und darauf nach Rom verzogen, wo er eine Schule begründete, ist er gleichsam eine Zusammenfassung der italienischen Kunst und dann auch, alles in allem, ihr vollendetster Vertreter. Er verbindet das Mystisch-Träumerische früherer Zeiten mit dem Menschlich-Realen der späteren, die herrlichen Formen der Gestalten mit der Anmut der Gruppierung und der Lebhaftigkeit der Bewegungen.



Michel Angelo. — Die H. Familie (Florenz, Uffizien).

In Padua entstand eine Schule, aus der Mantegna (1431–1506) ihr grösster Meister und zugleich einer der hervorragendsten Meister Italiens, hervorging. Diese Schule eignete sich mehr die antike Kunst an, und das Edelste, das diese kennzeichnet, übertrug sie ebenso glücklich in die moderne Kunst. In Ferrara und Bologna wirkte eine Anzahl von Malern, von denen einige wie Francia (1450–1517), Lorenzo Costa (1460–1535), Timoteo Viti (1467–1523) sich wohlverdienten Ruhm erwarben. In Mailand, wo ebenso wie in anderen Städten Nord-Italiens zahlreiche sehr verdienstvolle Künstler vor der Ankunft Leonardo da Vincis gearbeitet hatten, flösste dieser der Kunst neues Leben ein. Unter seinen Nachfolgern heben wir Bernardino Luini, den Frescomaler hervor, der in den reizendsten Formen seine edel- und zart empfundenen Konzeptionen zum Ausdruck brachte. Aus der Schule, die Michelangelo und Raffael in Rom begründeten, ging Daniel da Volterra (1509–1560) hervor, als bedeutendster Nachfolger des Ersteren, und Giulio Romano, Schüler des Letzteren. Parma schenkte der Welt Correggio (1494–1534), den Zauberer des Lichtes. In anderen Städten wirkten noch zahlreiche andere Maler, die hier nicht sämtlich erwähnt werden können,

Die Stadt Venedig verdient besondere Erwähnung, weil sie eine eigentümliche und selbständige Stelle in der italienischen Kunst einnahm. Während die anderen Künstler vor allem zeichnende Maler zu nennen sind, waren die Venetianer an erster Stelle Koloristen.

Ihre Schule erreichte etwas später als die der anderen die völlige Reife. Von 1440 bis 1490 arbeiteten dort die Brüder Johannes, Antonius und Bartolomäus Vivarini von Murano; darauf folgten mit ihrem einigermassen altfränkischen, aber trotzdem ergreifenden und rührenden Stil: Carlo Crivelli, die Grüder Giovanni und Gentile Bellini, beide hervorragend, obgleich sehr verschieden; der eine malte träumerische, ideal schöne Madonnen, der andere schuf realistische Darstellungen aus dem Leben der Heiligen; Vittore Carpaccio, der dem Gentile Bellini in seinen naturgetreuen Abbildungen des Lebens nachfolgte, Cima da Conegliano, Marco Basaiti, die in der letzten Hälfte des fünfzehnten und im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts wirkten. In den weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts fällt die Zeit der höchsten Blüte der venetianischen Schule: es ragten damals in der Stadt der Lagunen hervor: Giorgione (1478–1511), Palma Vecchio (1480–1528), Lorenzo Lotto, Tizian (1477–1576), der grösste von allen; Paris Bordone (1500–1571), Pordenone (1483–1539), Moretto (1498–1555?), Morone, die Bassano's, Tintoretto (1519–1594), Paolo Veronese (1528–1588), die alle im Reichtum der Farbe und in der Feinheit der Schattierung wetteiferten. Mit den zwei letzten, die nach Tizian die zwei Grössten waren, gerät die Schule in Verfall, um im achtzehnten Jahrhundert noch einmal mit dem geistvollen Figurenmaler Tiepolo (1692–1769) und mit dem farbenfreudigen Städtemaler Canaletto (1697–1780) aufzuleuchten.



Raffael. — Madonna im Grünen (Wien, Kaiserliches Museum)

Die Blüte der italienischen Malerei ging mit dem sechzehnten Jahrhundert zu Ende. Als die Periode des Verfalls schon eingetreten war, wurde in einer Stadt, die bis dahin im Hintergrunde geblieben war, ein ernstlicher Versuch gemacht, den drohenden Untergang abzuwenden: in Bologna. Männer von gutem Willen und grosser Tatkraft, mit mehr als gewöhnlichem Verdienste ausgestattet, glaubten, die vaterländische Kunst retten zu können, indem sie gewissenhaft die grossen Meister studierten, ihnen in den Eigenschaften, in welchen diese hervorragten, nachahmten und eine höhere Vollendung anstrebten durch die Verschmelzung alles dessen, was jeder der ruhmreichen Vorgänger im höchsten Masse



Boucher. — Diana nach dem Bade (Paris, Louvre).

besass. Es war im eigentlichsten Sinne die akademische Kunst, die sie gründeten, die schulmässig nach stereotypen Mustern und festen Regeln erlernte Kunst. Die Begründer und die hervorragendsten Männer waren die Brüder Lodovico (1555–1619), Agostino (1557–1602) und Annibale Carracci (1580–1609). Ihnen folgten, manchmal sie übertreffend, Guido Reni (1575–1642), der verdienteste von allen, Domenichino (1581–1641) und Guercino (1591–1666).

Frankreich. Im Mittelalter stand Frankreich in der Baukunst und Literatur an der Spitze der Reiche des westlichen Europas; auch in der Miniaturkunst erzeugte es Meisterwerke; aber in der Malerei stand es hinter Italien, Flandern und Deutschland zurück. Die Geschichte der frühesten Zeiten der französischen Schule ist wenig bekannt, und sie bleibt es, trotz der in den letzten Jahren angestellten löblichen Versuche, mehr Licht darüber zu verbreiten. Im Laufe des 15. Jahrhunderts treten die ersten Meister mit eigenem Stil und mit Werken von Bedeutung auf. Unter diesen sind Jean Fouquet, Enguerrand Charanton, Nicolas Froment, Jean Perréal, le Maître de Moulins zu nennen. Zwischen dem Einflusse Flanderns im Norden und dem Italiens im Süden schwankend, gelangen diese Meister nie zu vollkommener Selbständigkeit. Sie streben nach getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit in den äusseren Formen und nach dem Ausdruck inniger Gemütsbewegung und erreichen beides, ohne dass sie jedoch die Ungelenkigkeit einer weniger geübten Kunst abzulegen vermögen.

Erst im siebzehnten Jahrhundert erlangt die französische Kunst allgemeinere Bedeutung in Europa. Noch immer jedoch steht sie unter fremdem Einfluss. Die Brüder Lenain, Antoine (geboren 1588), Louis (1593), Mathias (1607) suchen und finden einen eigenen Weg zwischen den Italienern und den Niederländern und bleiben selbstständig in der Auffassung und in der Ausführung ihrer bürgerlichen Szenen; Valentin (1591–1634) schliesst sich dem Banner des realistischen Dunkelmalers Michelangelo da Caravaggio an; aber alle anderen nehmen die Italiener aus der Verfallzeit, namentlich die Bologneser, zum Muster. Simon Vouet (1590–1649), Nicolas Poussin (1594–1665), Gaspar Dughet (1613–1675), Philippe de Champagne (1602–1674), (ein Brüsseler von Geburt), Sebastian Bourdon (1616–1671), Claude Lorrain (1600–1682), Pierre Mignard (1612–1695), Charles Le Brun (1619–1690), Eustache Le Sueur (1616–1655), Jean Jouvenet (1644–1717), Nic. de Largillière (1656–1746), Hyacinthe Rigaud (1659–1743), sind die bedeutendsten. Ihre Kunst ist vor allem akademisch in der Form, rhetorisch im Ausdruck, gemässigt in Linien und Farben; sie haben sich in der Schule und durch Studium zu verständigen Künstlern ausgebildet: Feinde jeder Übertreibung, die aber auch jede Kühnheit, jedes persönliche Wagnis scheuen. Nic. Poussin mit seinen edel empfundenen und harmonisch gestalteten Tableaux, mit seinen klassisch idealisierten Landschaften, Claude Lorrain mit seinen verklärten Landschaftsbildern sind die berühmtesten

und rühmlichsten. Charles Le Brun gewährt den vollendetsten Ausdruck des rhetorisch-epischen Stiles; Eustache Le Sueur spricht mit dem grössten Erfolg den klösterlich religiösen Sinn aus; Pierre Mignard, Nic. de Largillière, Hyacinthe Rigaud zeichnen sich als würdige Porträtisten des hochvornehmen französischen Adels und der höheren Beamtenwelt aus.

Im achtzehnten Jahrhundert erfährt die französische Schule eine bedeutende Umwandlung. Aus einer rhetorisch-klassischen wird sie zu einer idyllischen, bald moralisierend, bald wieder am Liederlichen Gefallen findend, immer nach Anmut der Form und Verfeinerung des Gefühls strebend. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) steht vereinzelt da durch seine realistische und bürgerlich einfache Stimmung, Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) durch seine melodramatischen Familienszenen; Claude Joseph Vernet (1714–1789) durch seine gekünstelten dekorativen Landschaften. François Boucher (1704–1770), Antoine Watteau (1684–1721), Nicolas Lancret (1690–1743), Jean-Baptiste Joseph Pater (1696–1736), Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) zeichneten sich als Maler der leichtsinnigen, lebenslustigen, reizvoll anmutigen Kreise ihrer Zeit aus, die die Welt als einen grossen Ballsaal betrachteten und es als ihren Beruf ansahen, sich darin möglichst gut und elegant zu amüsieren. Mit ihnen arbeitete Frankreich sich in einer Zeit, als die europäische Kunst sehr in Verfall geraten war, dermassen empor, dass das Land, das früher hinter den anderen zurückblieb, diesen jetzt den Ton angab. In den herannahenden Zeiten, in welchen nach einander der neu-klassische Stil Jacques Louis Davids (1748–1825), der romantische, der naturalistische herrschte, sollte es diese Stellung nicht nur behalten, sondern auch noch fester begründen.

Deutschland. Zur selben Zeit, als die Malerei in Flandern ihre erste Periode hoher Blüte erlebte, fand sie in den benachbarten Provinzen Deutschlands ihre früheste Pflege. Die ersten und hervorragendsten deutschen Maler wirkten in Köln und schufen dort höchst merkwürdige Leistungen. Das berühmte Gemälde im Kölner Dom „*Anbetung der Könige*" wurde etwa 1426 vom Meister Stephan Lochener ausgeführt. Im Westen und Süden Deutschlands setzten um dieselbe Zeit und bis ans Ende des fünfzehnten Jahrhunderts andere weniger begabte Maler ihre Tätigkeit fort. Sie erfuhren offenbar den Einfluss der flämischen Schule, kamen ihr aber nicht gleich: die feine Ausführung und die zarte Grazie ihrer flämischen Zeitgenossen gingen ihnen ab.



Gainsborough. — Miss Linley und ihr Bruder (Sammlung des Lords Sackville. Knole).



Alb. Dürer. — Lucas Paumgartner als St. Eustachius (München, Pinakothek).

Mit dem sechzehnten Jahrhundert brach das goldene Zeitalter der deutschen Kunst an; die Maler waren und blieben zwar mehr Zeichner und Kunststecher als Pinselführer, aber vermöge ihrer eigentümlichen Gaben standen einige so hoch, dass sie unter die grössten Meister zu rechnen sind. Die bedeutendsten unter ihnen sind Albrecht Altdorfer (etwa 1538), Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Baldung-Grien (1475?-1545), Hans Burckmair (1473–1531), Bartel Beham (1502–1540), Lucas Cranach (1515–1586), Hans Holbein (1497–1543), Barthel Bruyn (1493–1553?). Die berühmtesten unter ihnen waren Albrecht Dürer und Hans Holbein. Jener ist ein unermüdlicher Schöpfer, ein tiefeindringender Beobachter, ein als Zeichner und Kupferstecher ausgezeichneter Darsteller, ebenso grossartig wie fein, ebenso dramatisch wie gefühlvoll; dieser ist mit reicher und heiterer Phantasie begabt, dazu ein scharfer Beobachter der Natur, mehr Maler als Dürer und einer der grössten Porträtisten, die je gelebt haben.

Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts haben wir unter den deutschen nur einen bedeutenderen Meister zu erwähnen. Es ist Adam Elsheimer (1578–1621), der eine Ausnahme unter seinen Landsleuten, ein Meister der Farbe und des Lichts war, und seine äusserst anmutigen Bildchen ebenso fein wie reizend malte. Im achtzehnten Jahrhundert bringt die deutsche Schule keinen Künstler mehr hervor, der unter die grossen Meister gerechnet zu werden verdient.

Spanien. Die Geschichte der spanischen Malerschule erwähnt wenige Meister von Bedeutung, aber unter diesen giebt es doch einige, die zu den Fürsten im Reiche der Kunst gehören. Bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein gehörte Spanien mohammedanischen Fürsten an, oder lag mit ihnen im Kampfe um den Besitz des eigenen Bodens, und als das Land wieder unabhängig geworden war, hatte es noch keine Gelegenheit gefunden, sich in den Werken des Friedens zu üben. Im sechzehnten Jahrhundert nicht nur unabhängig, sondern die grösste

Macht Europas geworden, besass es die Niederlande und ein gutes Stück Italiens, sodass viele Meister dieser beiden Hauptsitze der Kunst Untertanen der spanischen Fürsten waren. Italienische und niederländische Maler arbeiteten denn auch für die in Madrid regierenden Herrscher und wurden die Führer der spanischen Künstler. Solange Spanien eine blühende Grossmacht war, herrschte auf seinem Boden fremde Kunst; erst im siebzehnten Jahrhundert, als die Zeiten politischen Verfalls anbrachen, nahm die eigene Kunst, Literatur, Bildhauerkunst, Malkunst einen hohen Aufschwung.

Die Maler, die zu dieser Periode herrlicher Blüte gehören, sind Francesco Herrera der Ältere (1576–1656), Francesco Zurbaran (1598–1662), Alonzo Cano (1601–1667) und mehrere andere. Die Werke aller dieser Männer tragen tief das Gepräge des spanischen Charakters: ernster, schwermütiger, religiöser Sinn, gepaart mit einer Wahrheitsliebe, welche zu übertriebener Herausarbeitung des Alltäglichen führt, und mit einer kraftvollen Farbengebung, die das Düstere und das Dunkelgetönte liebt. Nach ihnen tritt der grösste der spanischen Meister, Diego Velazquez (1599–1660) auf. Er ist einer der wunderbarsten Koloristen, die die Welt erblickt hat, schlicht und verfeinert zugleich; er ist voller Ehrfurcht für die Wahrheit und giebt diese mit grosser Treue wieder, zugleich aber verleiht er seinen Menschen einen sehr persönlichen Charakter und drückt diesen mit ebensoviel Tiefe als Wahrheit aus. Er ist ein Naturalist wie alle seine Landsleute, sogar der radikalste unter ihnen, aber er hat nichts von ihrer Härte und keine ihrer Übertreibungen, weder in der Farbe, noch in der Zeichnung. Der zweite im Range ist Bartolome Esteban Murillo (1618–1682). Auch er malte Szenen aus dem Volksleben ohne Scheu und Schönfärberei, auch er sprach den tiefen und schwärmerischen religiösen Sinn aus; aber er ist ein Künstler, der in Verzückung vor der Herrlichkeit des Überirdischen schwebt, ein Naivgläubiger, der das Übernatürliche in treuherziger Weise darstellt. So



Alb. Dürer. — Stephan Paumgartner als St. Georg (München, Pinakothek).

holdselig seine Visionen sind, so verführerisch sind auch seine Farben; er ist vor allen anderen der gefällige Mystiker. Weit hinter ihm zurück steht dann wieder Jos. Ribera (1588—1656), der einen Teil seines Lebens in Italien verbrachte, sehr viel von den Schwarzmalern seiner Zeit gelernt hat, diese Eigentümlichkeiten aber noch schärfer ausprägt durch seine spanische Schwermut; der Sinn für Wahrheit führte zur Roheit, und die dramatische Kraft zu barbarischer Gewaltsamkeit.

Diese drei grossen Beherrscher ihrer Schule hatten eine grosse Anzahl Schüler und Nachfolger, unter denen sich aber keiner hoch genug erhob, um zu den grossen Meistern gezählt zu werden. Im achtzehnten Jahrhundert waren es wieder mehr Fremde als Einheimische, die in Spanien malten. Ein einziger Name ist in diesen Jahren zu erwähnen: Francisco Goya y Lucientes (1746—1828), einer der seltsamsten und launenhaftesten Pinselkünstler, die wir kennen. Er erblickt die Welt als ein grosses, von lautem Leben zitterndes und dröhnendes Schauspiel; er taucht seine Porträts in grelles Licht und grelle Farben, so schonungslos wahr, dass man nicht weiss, ob es ihm Ernst oder Spott ist; er malt mit einer erstaunlichen Leichtigkeit, die zur Leichtfertigkeit wird, und ist, alles in allem, eine ursprüngliche Erscheinung in einer Zeit des Verfalls und schwächlicher Nachahmung.

England. England, das sich auf allen Gebieten menschlicher Geistestätigkeit schon früh einen hohen Rang erobert hatte, blieb in der Malerei Jahrhunderte lang hinter den andern Ländern Europas zurück.

Erst im achtzehnten Jahrhundert, als es sich nach allen Richtungen hin selbständig ausgebildet hatte und auf materiellem und geistigem Gebiete eines der mächtigsten Länder geworden war, errang es auch eine eigene und bedeutende Stelle in der Malerei. Dort wirkten damals William Hogarth (1697—1764), der literarisch angehauchte und satirisch moralisierende Zeichner und Maler; Richard Wilson (1714—1782), der älteste der englischen Landschaftsmaler, der aus Italien einen Zweig der Kunst in sein Vaterland einführte, der dort in späteren Jahren so reich blühen sollte; Sir Joshua Reynolds (1723—1792), der klassisch gefärbte Künstler, der gediegene Geist, der an der Spitze der glänzenden Reihe englischer Porträtmaler steht, und der, trotzdem er die grossen Meister der Vergangenheit zum Muster nahm, eine grosse Originalität und eine kunstvolle Technik erreichte; Thomas Gainsborough (1727—1788), sein Mitbewerber um den ersten Rang unter den Porträtmalern, der den natürlichen Schwung mit treffender Wiedergabe des innigen Lebens und glänzendem Kolorit verband und sich auch als Landschaftsmaler auszeichnete.

Mit diesen Meistern der ersten Zeit wurde die englische Schule begründet, und ununterbrochen brachte sie in der Folge Künstler von bedeutenden Anlagen und mannigfaltiger Begabung hervor. Noch im achtzehnten Jahrhundert lebten Georg Romney (1734—1802), Sir Henry Raeburn (1756—1823), John Hoppner (1758–1810), Sir Thomas Lawrence (1769—1830), alles hervorragende Porträtmaler, einige auch talentvolle Geschichtsmaler; Benjamin West (1738—1820), ein Geschichtsmaler, geboren in Amerika; John Crome (1768–1821), der Begründer der englischen Schule der Landschaftsmalerei; James Ward (1769—1859), Tier- und Landschaftsmaler; William Turner (1775—1851), der grosse Phantast, der dichtende und erdichtende Landschaftsmaler, der sich rühmte, Claude Lorrain zu übertreffen, was ihm wirklich gelang; John Constable (1776—1837), der tüchtige Maler der echten englischen Landschaft; sämtlich Bahnbrecher der englischen Kunst des folgenden Jahrhunderts.

Im vorliegenden Werke soll dem Leser vorgeführt werden, was die Malerei in fünf Jahrhunderten geleistet hat. Vor seinem Auge werden jene herrlichen Bilder vorüberziehen, die bei ihrem Entstehen von uns voran gegangenen Geschlechtern begrüsst wurden, und die Millionen unserer Ahnen den reinsten Genuss bereiteten, ihr Auge mit dem Glanze des Lichtes und der Farbe und ihr Herz mit edler Freude erfüllten.





ROGIER VAN DER WEYDEN.

„Maria mit dem Jesuskind."

(Wien, Hofmuseum).



Maria.



Gottvater.



Johannes der Täufer.

1—3. Hubert und Jan van Eyck. — Die Anbetung des Lammes (Gent, St. Bavokirche).

DIE MALEREI VON 1400 bis 1800.

DIE NIEDERLÄNDISCHE SCHULE.

I.

Die frühesten Niederländischen Meister.

DER Ursprung und die ersten Anfänge der niederländischen Schule sind dunkel, und das wenige, was wir davon wissen, wird durch den leuchtenden Glanz, den das erste Meisterwerk, das sie erzeugte, plötzlich verbreitete, noch rätselhafter. Die Schöpfer dieses Werkes waren die Brüder Hubert und Jan van Eyck, nach aller Wahrscheinlichkeit in Maaseyk im belgischen Limburg geboren, jener etwa 1370, dieser etwa 1390. Im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts kamen sie nach Flandern, wo sich unter den Herzögen von Burgund eine lebhafte Tätigkeit auf dem Gebiete der Kunst entfaltete. Sie starben in Brügge, der ältere Bruder im Jahre 1426, der jüngere 1440.

Das bedeutendste ihrer Werke und das einzige, von dem man mit genügender Sicherheit weiss, dass Hubert daran gearbeitet hat, ist *die Anbetung des Lammes* (**1—5**), dessen Beschreibung hier folgt.

Der Gegenstand dieses Meisterstückes der altniederländischen Kunst ist dem Texte der Apokalypse entlehnt (Kap. VII), wo Johannes sagt: „Darauf sah ich eine grosse Schar, die niemand zählen konnte, aus allen Völkern, Geschlechtern und Sprachen, vor dem Throne

und vor dem Angesichte des Lammes stehend, in weisse lange Gewande gekleidet, und mit Palmen in der Hand, und sie riefen mit lauter Stimme und sagten: „Seligkeit sei unserem Gotte, der da sitzt auf dem Throne, und dem Lamme." Dieses Kapitel gehört zu dem Texte, der in der Kirche am Allerheiligenfeste gelesen wird. Ueber den Ursprung dieses Festes berichtet die kirchliche Legende, dass ein Wächter des S. Petersdomes zu Rom nachts in der Kirche eingeschlafen war und einen Traum hatte, in welchem er den König der Könige sah, auf einem Throne sitzend und zu seinen Seiten die Engelscharen; zu seiner Rechten sass Maria mit einer leuchtenden Krone auf dem Haupte; links Johannes der Täufer mit einem Kleide aus Kamelhaar. Zu dem Throne kam eine unzählige Menge von Jungfrauen und von ehrwürdigen Greisen in geistlichem Gewande, und endlich kam eine unabsehbare Schar von allerlei Völkern. Darauf erschien Petrus, der dem Wärter auftrug, dem Papste zu empfehlen, auf diesen Tag ein Fest zu Ehren Aller Heiligen anzusetzen. Die zur Feier dieses Tages gehörigen Gebete und Gesänge zählen die Gruppen des Heiligenheeres auf, die kommen,



4. Hubert und Jan van Eyck. — Die Anbetung des Lammes (Gent, St. Bavokirche).

das Lamm anzubeten, die Engel, die Patriarchen und Propheten, die Kirchenväter, die Richter, Johannes, Petrus und die übrigen Apostel, die triumphierende Schar der Märtyrer, die Bekenner, die Jungfrauen. Die Maler Hubert und Jan van Eyck, die diese Erscheinung darstellten, fassten sie auf als die Verherrlichung der Erlösung der Menschen, der hohen Sendung des göttlichen Lammes, das in die Welt gekommen ist, die Sünde auf sich zu nehmen.

Die ursprüngliche Komposition besteht aus einer Altartafel mit zwei Flügeln. Sie zeigt auf der Vorderseite in zwei Reihen zwölf Szenen: sieben in der oberen, und fünf in der unteren Reihe. In der oberen Reihe sehen wir Gott Vater (**1**), den Allmächtigen, dem alles unterworfen ist, der über Himmel und Erde waltet; vermöge seiner Liebe zu seinen Geschöpfen der Allgütige, vermöge seiner Milde der freigebigste aller Geber; zu seiner Rechten sitzt Maria (**2**), die Nächste bei Gott, die grosse Fürsprecherin der Erde; zu seiner Linken sieht man Johannes den Täufer (**3**).

Auf dem oberen Teil des linken Flügels sieht man die Engel, die Gottes Lob in Ewigkeit singen; auf dem des rechten Flügels die Engel, die mit Harfen und Orgeln Gott preisen (**5**). Neben ihnen auf der linken Seite Adam, auf der rechten Seite Eva, das Menschenpaar, das die Sünde in die Welt brachte. Ueber diesen in Graumalerei *das Opfer Kains und Abels* und *die Ermordung Abels durch Kain.*

Die untere Bilderreihe der Vorderseite umfasst fünf Szenen: In der Mitte auf einem Altar das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich nimmt (**4**). Um den Altar herum





5. Hubert und Jan van Eyck. — Die Anbetung des Lammes. Singende und musizierende Engel (Berlin Kaiser-Friedrich-Museum).

knieen die Engel. Vor dem Altar entspringt der wie Kristall leuchtende Brunnen der lebenden Wasser, der dem Throne Gottes entquillt, und zu dem das Lamm die Menschen geleiten wird. Auf der linken Seite des Brunnens knieen die Propheten und hinter ihnen eine Schar Doktoren und Philosophen, auf der rechten Seite knieen die Apostel mit den geistlichen Oberen, höher in der Landschaft sieht man links die Heiligen Männer. rechts die Heiligen Frauen herankommen. Auf einem der linksseitigen Bilder der Mitteltafel sind die Ritter Christi dargestellt: auf dem anderen die Gerechten Richter. An der rechten Seite erblickt man auf der ersten Tafel die Heiligen Eremiten, auf der zweiten die Heiligen Pilger, die alle dem

Lamme zuschreiten, um es anzubeten. Die Hinterseiten der Flügel sind in drei Reihen von Tafeln, eine über der anderen, geteilt. Die untere enthält vier Szenen: Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten in Wasserfarben und die Porträts der Schenker: Jodocus Vijd und seine Frau Isabella Borluut; die mittlere Reihe zeigt in vier Tafeln U. L. F. Verkündigung. Die obere Reihe enthält in niedrigen halbrunden Graumalereien den Propheten Zacharias und den Propheten Micha, die das Mysterium der Menschwerdung prophezeiten, und die Sibyllen von Cumae und von Erythraea, welche dasselbe Mysterium verkündigten.

Etwa im Jahre 1420 wurde den Brüdern van Eyck die Anfertigung dieses Altarstückes, die *Anbetung des Lammes*, aufgetragen. In diesem Jahre kaufte Jodocus Vijd, der Sohn des Steuereinnehmers von Flandern und Herr mehrerer Gemeinden, eine Kapelle in der St. Bavokirche, die damals St. Johanniskirche hiess, um dort seine Grabstätte und die seiner Gattin, Isabella Borluut, aus der vornehmsten Familie der Stadt Gent, erbauen zu lassen. Er liess die Kapelle prachtvoll ausstatten und die gemalte Tafel auf den Altar setzen. Auf dem Rahmen des Stückes findet man die folgende Inschrift, die wichtigste Urkunde über den Ursprung des Werkes: „Der Maler Hubertus van Eyck, welchen Keiner übertraf, fing das Werk an, das sein Bruder Johannes, der zweite in der Kunst, auf die Bitte Jodocus Vijds vollendete. Dieser Vers zeigt euch, dass dies am sechsten Mai (1432) geschah."

(PICTOR) HUBERTUS E EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUSQUE JOHANNES ARTE SECUNDUS
(FRATER PERF)ECIT JUDOCI VIJD PRECE FRETUS
VERSUS SEXTA MAI VOS COLLOCAT TUERI.

Nach dieser Inschrift hätte Hubert, der ältere der zwei Brüder van Eyck, das Werk angefangen und Johannes, sein jüngerer Bruder, es vollendet. Welcher Teil der Tafel von dem einen, und welcher von dem anderen Meister ausgeführt wurde, wissen wir nicht, und in dem Werke selbst ist nichts zu bemerken, was auf zwei verschiedene Hände deutete. Von Hubert van Eyck kennen wir kein zweites Gemälde mit einiger Sicherheit, von Jan dagegen mehrere andere, und diese stimmen wohl mit dem Stil des Gentschen Altars überein. Wäre nicht die obenerwähnte Aufschrift, so würde niemand daran zweifeln, dass das ganze Stück von Jan van Eyck sei, und auch mit jener Inschrift bleibt die Vermutung, dass er es ausgeführt und sein älterer Bruder es nur vorbereitet habe, nicht ausgeschlossen.

Die Altartafel *die Anbetung des Lammes* wurde, wie gesagt, im Jahre 1432 auf den Altar der Vijdkapelle gestellt: zur Zeit des Aufruhrs, am 15. August 1566, wurde sie in der Spanjaardsburg zu Gent verborgen, darauf nach dem Rathaus überführt und im September 1584, als die Stadt wieder zur Ruhe gekommen war, wieder an ihren ursprünglichen Platz gebracht. Im Jahre 1785, bei einem Besuche des Kaisers Joseph des Zweiten, fand dieser Fürst, dass die nackten Gestalten Adams und Evas in der Kirche unpassend seien; man nahm sie vom Altar fort und verbarg sie auf dem Boden. Im Jahre 1794 wurden die festen Tafeln nach Paris geschafft, die beweglichen Flügel aber blieben in der Kirche. Im Jahre 1815 wurden die erbeuteten Teile nach Gent zurück gebracht und am 10. März 1816 wieder auf den Altar gestellt. Aber bald darauf wurden die sechs Tafeln: die musizierenden Engel, die singenden Engel, die gerechten Richter, die Ritter Christi, die Pilger und die Eremiten enthaltenden Flügel einem Gemäldehändler Nieuwenhuys, gegen eine Summe von 2000 Franks, verkauft. Dieser trat sie für 100000 Franken einem Engländer Solly ab, der sie wiederum dem Könige von Preussen gegen die Summe von 400000 Thalern überliess; sie befinden sich jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Die Flügel mit dem Bilde Adams und Evas waren indessen auf den Bodenräumen der St. Bavokirche geblieben; im Jahre 1861 traten



8. Jan van Eyck. — Arnolfini und seine Frau (London, National-Galerie).



die Kirchenvorsteher sie dem belgischen Staate ab, der sie im Museum zu Brüssel aufstellen liess, und ausser der dafür bezahlten Summe der Kirchenfabrik die Flügel schenkte, welche Michiel van Coxcie in Jahre 1559 für Philipp II. gemalt hatte, und deren fester Teil, Gott Vater und *die Anbetung des Lammes*, sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Maria und Johannes der Täufer aber in der Pinakothek zu München befinden.

Die folgenden Stücke, die van Eycks Namen tragen, sind Jan van Eycks ausschliess-



7. Jan van Eyck. — Die Madonna des Kanzlers Rolin (Paris, Louvre).

liches Werk. Es sind entweder religiöse Szenen mit den Porträts der Schenker, oder nur Porträts. Viel deutlicher als aus dem grossen Altarschrein der St. Bavokirche spürt man hier das Streben, die Wirklichkeit wiederzugeben; unerreicht ist der Glanz der Farbe, die täuschende Lebenswahrheit der Personen, die köstliche Feinheit des Nebensächlichen, die hohe Vollendung der Kunst. Das bedeutendste der Werke religiöser Art mit dem Porträt des Schenkers ist *die Madonna van Van der Paele* (6), aus dem Museum zu Brügge.

Das Stück stellt Maria mit ihrem Söhnchen auf dem Schosse dar, auf einem Throne sitzend, der im Hinterchor einer romanischen Kirche steht. Die Mutter hält einen Blumenzweig, das Kind einen Papagei in der Hand. Zur Linken steht in bischöflichem Ornat der H. Donatianus, Patron der Hauptkirche von Brügge; in der einen Hand hält er einen Stab, in der anderen ein Rad mit fünf Kerzen, sein Erkennungszeichen; auf der rechten Seite kniet der Schenker Joris van der Paele, Kanonikus von St. Donatian, in weissem Chorkleide, sein Brevier und eine Brille in den Händen; hinter ihm Sankt Georg in voller Rüstung, der seinen Helm mit der einen Hand aufschlägt, mit der anderen seinen Schützling der Mutter Gottes mit empfehlender Gebärde zeigt. Unten auf dem Rahmen liest man die Inschrift: „*Hoc opus fecit fieri Magister Georgius de Pala hujus ecclesiae Canonicus, per Johannem de Eyck pictorem. Et fundavit hic duas capellanias de gre nio chori domini MCCC° XXXIIII° Completum anno 1436.*" (Joris van de Paele, Kanonikus dieser Kirche, liess den Maler Johannes van Eyck dieses Werk machen; er stiftete hier zwei Kaplanstellen im hohen Chor im Jahre 1434. Das Stück wurde im Jahre 1436 vollendet). Das Museum in Antwerpen besitzt eine ausgezeichnete alte Kopie des Stückes, die aus der Kirche von Watervliet bei Eekloo stammt.



9. Jan van Eyck. — Die Frau des Malers (Brügge, Museum).

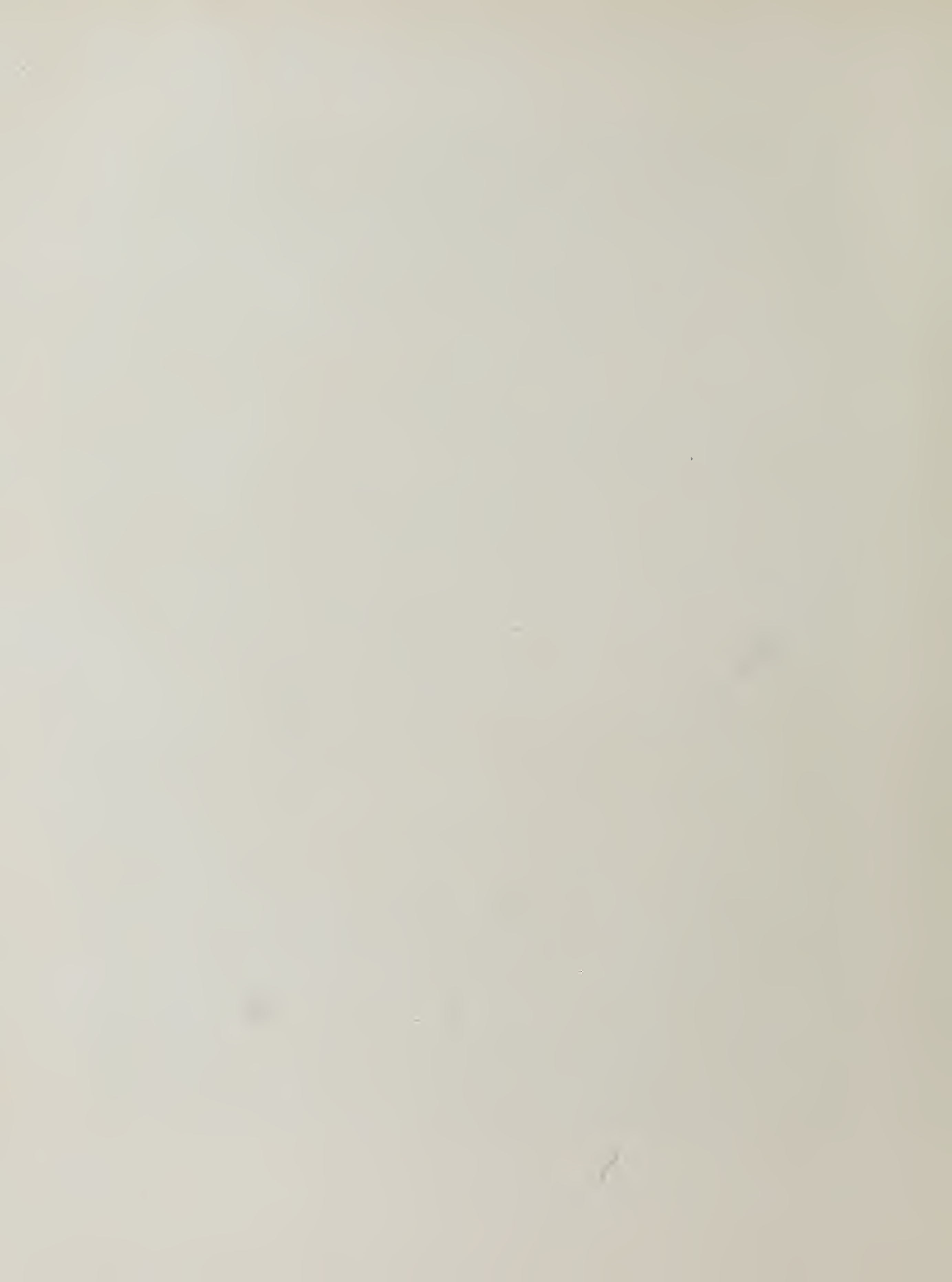
Ein zweites, ähnliches, aber viel kleineres Werk ist *die Madonna von Rolin* (7) aus dem Louvre, auffallend durch die scharfe Wahrheit des Porträts, durch die miniaturhafte Feinheit der Aussicht auf die Stadt und das Land im Hintergrunde.

Der Kanzler Rolin kniet auf einem Betstuhl links, mit einem geöffneten Gebetbuch vor sich, die Ellenbogen auf das Polster, das die Bank bedeckt, gestützt, die Hände aneinander gelegt, in betender Haltung. Er schaut die Heilige Jungfrau, die rechts mit dem Kinde Jesu auf dem Schosse sitzt an, das mit der einen Hand die Weltkugel trägt und die andere aufhebt, den Schenker zu segnen. Hinter Maria schwebt ein Engel, der eine reiche Krone über ihrem Haupte hält. Die Halle, in der dieser Vorgang stattfindet, ist mit drei Säulenbogen abgeschlossen, durch deren Öffnungen man eine Aussicht auf eine von einem Flusse durchschnittene Stadt hat. Den Hintergrund schliesst eine Bergreihe ab.

Das Stück wurde Jan van Eyck aufgetragen von Nicolaas Rolin, 1376 zu Autun geboren, der im Jahre 1422 vom Herzog Philipp dem Guten zum Kanzler von Burgund ernannt wurde; er starb den 28. Januar in Autun und wurde dort begraben. Der Kirche von Autun schenkte er das hier besprochene Stück, das etwa 1426 gemalt sein dürfte, da Rolin



6. Jan van Eyck. — Unsere Liebe Frau, von dem Kanonikus Van der Paele angebetet (Brügge, Museum).



ungefähr fünfzig Jahre alt war, als er in Anbetung vor der Madonna dargestellt wurde. Es ist also eines der frühesten Werke, das wir von Jan van Eyck besitzen.

Eins der meisterhaften Porträts, welche Jan van Eyck gemalt und unterzeichnet hat, ist das *Heiratsbild des Ehepaares Arnolfini* (8), aus der National-Galerie zu London. Das Stück zeichnet sich aus durch eine grosse Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe aller, auch der weniger schönen Kennzeichen der Personen und ihrer Kleidung, sowie durch eine Gravität, welche diese Szene aus der gewöhnlichen Bürgerwelt zu einer eindrucksvollen Feierlichkeit erhebt.

Jan Arnolfini und seine Frau stehen in ihrem Wohnzimmer, die linke Hand des Mannes liegt in der rechten der Frau; im Vordergrunde ein Hündchen, das Sinnbild der Treue. An der Decke hängt ein kupferner Leuchter mit mehreren Armen, von denen einer ein brennendes Licht trägt; im Hintergrunde steht ein Bett, ein Sinnbild der zwischen den beiden Personen geschlossenen Ehe. An der Wand hängt ein Spiegel, welcher das Bild zweier im Zimmer anwesenden Figuren zurückwirft. Auf dem Rahmen des Spiegels sind in zehn kleinen Kreisen ebensoviele Szenen aus der Passion Christi gemalt. Ueber dem Rahmen liest man: *Johannes de Eyck fuit hic* 1434 (Johannes van Eyck war hier, 1434); ein Beweis, dass Jan van Eyck sich hier in diesem Zimmer befunden hat, wahrscheinlich als Zeuge der Ehe, und dass er das Doppelbild im Jahre 1434 malte. Jan Arnolfini war ein Kaufmann aus Lucca, der sich in Brügge aufhielt, er heiratete dort Jeanne de Chevany. Van Mander erzählt, dass Maria von Ungarn, die Schwester Kaiser Karls, das Stück bei einem Barbier in Brügge gefunden und ihm dafür ein Amt, das ihm jährlich hundert Gulden einbrachte, erteilt habe. Im Jahre 1556 gehörte es ihr noch. Darauf verliert es sich bei unbekannten Besitzern. Im Jahre 1815 wurde es von dem englischen Generalmajor Hay zu Brüssel gefunden, der es kaufte und im Jahre 1842 der englischen Regierung schenkte.

Das beste der von Jan van Eyck gemalten Frauenporträts ist das *seiner eigenen Gattin* (9). Er hat sie mit soviel Sorgfalt, man



10. Rogier van der Weyden. — Die Kreuzabnahme (Escurial)

kann fast sagen mit soviel Eingenommenheit gemalt, dass seine Kunst ihre nicht besonders schönen Züge vornehm und gewinnend gemacht hat.

Er hat sie in einem mit Pelz verbrämten Ueberkleid aus rotem Tuch, um welches ein grünseidener Gürtel geschlungen ist, dargestellt. Auf dem Haupte trägt sie ein weissleinenes Tuch, mit einem gefältelten Saume aus ähnlichem Stoff. Ihre übereinandergefalteten Hände liegen auf der Taille. Das Stück ist noch in seinem ursprünglichen Rahmen, der oben als Inschrift trägt: „*Conjux meus Johannes me complevit anno 1439, 17 Junii*, (Mein Gatte Johannes vollendete mich am 17. Juni des Jahres 1439) und unten „*Aetas mea triginta tria annorum. Als ikh kan.*" (Mein Alter war dreiunddreissig Jahre. Wie ich kann). Die drei letzten Worte waren der Wahlspruch Jan van Eycks.

Das Stück gehörte ursprünglich der Maler- und Sattlerzunft und befand sich in ihrer dem H. Lucas und dem H. Eligius geweihten Kapelle in der Sandstrasse zu Brügge. Herr Peter von Lede fand es im Jahre 1808 auf dem Fischmarkt, er kaufte es und schenkte es dem Museum zu Brügge.

Ein Zeitgenosse Jan van Eycks und einer der alten niederländischen Maler, die ihm am nächsten standen, war Rogier van der Weyden, oder Roger de la Pasture, der etwa 1400 in Doornik geboren wurde. Im Jahre 1436 war er Stadtmaler von Brüssel und blieb in dieser Stadt tätig, bis er im Jahre 1464 starb. Seine Richtung ist mehr erzählend dramatisierend als die Jan van Eycks; er stellt Handlungen aus der geweihten Geschichte und aus dem gewöhnlichen Leben dar. Sein berühmtestes Werk ist *die Kreuzabnahme* (**10**) aus dem Escurial, ergreifend durch das innige Seelenleben der Personen. In der Mitte der Szene steht ein Kreuz aufgerichtet und erhebt sich mit



11. Rogier van der Weyden. — Die sieben Sakramente (Triptychon, Antwerpen, Museum).

der Spitze und den Armen in ein schmales Mittelstück des Paneeles, das über die zwei Seiten hinausragt. Auf eine an die Hinterseite des Kreuzes gestellte Leiter ist einer von Christi Freunden, Simeon von Cyrene, gestiegen, der den Leichnam an einem Arm festhält; ein Zweiter, Joseph von Arimathia. steht auf der Erde und stützt den Toten unter den Armen, ein Dritter, Nicodemus, hält ihn an den Beinen. Links sieht man Maria, die vor Schmerz in Ohnmacht gefallen ist und von Johannes und einer jungen Frau, Maria Salome, gestützt wird, während hinter ihr eine alte Frau steht und weint. Rechts steht ein alter Mann, eine Salbenbüchse in der Hand, und eine weinende Frau, Maria Magdalena.

Das Stück wurde etwa 1435 für die Kirche Unserer Lieben Frauen extra muros zu Leuven gemalt. Es bestehen mehrere alte Kopien davon. Philipp II liess eine von Michiel Coxcie, den er nach Leuven sandte, anfertigen. Die St. Peterskirche dieser Stadt besitzt eine andere, welche die Jahreszahl 1443 trägt, eine dritte gehört dem Museum zu Madrid, eine vierte mit der Jahreszahl 1488 befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.



12. Dirk Bouts. — Das ungerechte Urteil Kaiser Ottos (Brüssel. Museum).

Ein zweites bedeutendes Stück von ihm sind *die Sieben Sakramente* (**11**) aus dem Museum zu Antwerpen, worin er zahlreiche Szenen von Religionsübungen aus dem Alltagsleben darstellte.

Auf der mittleren Tafel ist das Mittelschiff des hohen Chores einer gotischen Kirche abgebildet, in welchem am Altare das Messopfer dargebracht wird: im Vordergrund wird das Schauspiel Golgothas, das blutige Sühnopfer, dargestellt. Christus hängt dort tot am Kreuze; Maria, in Ohnmacht fallend, mit dem Apostel Johannes, der sie stützt, und Maria Salome, die ihre Hand hält, stehen links; rechts knieen Maria, die Frau des Alphaeus, und Maria Magdalena. In diesem Teile wird das H. Sakrament des Altars dargestellt. Auf der linken Tafel werden die Taufe, die Firmung und die Beichte, auf der rechten Tafel die Priesterweihe, die Ehe, die H. Oelung versinnbildlicht. Die auf den zwei Flügeln abgebildeten Szenen sind in die Seitenschiffe der Kirche verlegt worden. Ueber jeder der sechs Gruppen, welche die Spendung eines der Sakramente wiedergeben, schwebt ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln. Das Stück trägt auf dem Rahmen dreimal das Wappen des Stiftes Doornik und dreimal das Jean Chevrots, der von 1437 bis 1460 Bischof von Doornik, van der Weydens Geburtsort, war. Das Stück wurde also in dieser Zwischenzeit für den genannten Prälaten gemalt. Der Baron von Elborn kaufte es zu Dijon im Jahre 1626 von den Erben des Herrn Pirard, des Präsidenten des Parlamentes von Burgund, und schenkte es mit seiner ganzen Gemäldesammlung dem Museum zu Antwerpen.

Flandern und Brabant, Provinzen des heutigen Belgiens, waren die Hauptsitze der ältesten niederländischen Kunst, aber mehrere und sogar die meisten Künstler von Bedeutung kamen aus anderen Provinzen der Niederlande dorthin. Die van Eycks waren aus Limburg gekommen, van der Weyden aus dem heutigen Hennegau: auch kamen mehrere aus Holland. Der bedeutendste derselben war Dirk Bouts, etwa 1415 zu Haarlem geboren. Bereits vor

dem Jahre 1448 hatte er sich in Leuven niedergelassen, wo er lebte und arbeitete, bis er im Jahre 1475 starb. Als Künstler stammt er nicht von Jan van Eyck ab, ebensowenig wie von Van der Weyden, sondern er gehört zu der holländischen Schule, die sich in Haarlem und in Amsterdam bildete. Sein Kolorit ist reich, seine Beleuchtung klar, er giebt getreu das rein menschliche Gefühl, die menschliche Handlung wieder, obgleich er noch hölzern ist und seine Gestalten übertrieben lang und schmal sind.

Einige seiner bedeutendsten Werke sind *das ungerechte Urteil Kaiser Ottos* (**12**) und *die Sühne des Unrechtes*, aus dem Museum zu Brüssel.

Während einer Abwesenheit des Kaisers Otto des Dritten hatte seine Frau sich in einen Edelmann ihres Hofes verliebt, der selbst verheiratet war und seiner Frau treu blieb. Umsonst suchte die Kaiserin ihn zu verführen; aus Rache für die Zurückweisung ihres verbrecherischen Antrages, verklagte sie den tugendhaften Höfling bei ihrem Gatten, dass er sie zum Ehebruch habe verführen wollen. Der Kaiser glaubte ihr und liess den Angeklagten enthaupten. Die Witwe des ungerecht Verurteilten appellierte an den Kaiser gegen dieses Urteil und erbot sich, durch die Feuerprobe die Unschuld ihres Mannes zu beweisen. Als ihr dies gestattet worden war, hielt sie eine Stunde lang einen glühenden Eisenstab in der Hand, ohne sich zu brennen. Ueberzeugt dass er ein ungerechtes Urteil ausgesprochen habe, willigte der Kaiser darein, der Witwe die von ihr verlangte Genugtuung zu leisten. Sie forderte den Tod der Kaiserin und diese wurde denn auch lebendig verbrannt.



13. Dirk Bouts. — Das letzte Abendmahl (Leuven, St. Peterskirche).

Im Jahre 1468 wurde Dirk Bouts von der städtischen Behörde beauftragt, diese Geschichte in zwei grossen Paneelen darzustellen, um den Ratssaal des Rathauses damit zu schmücken. Sie blieben an ihrem ursprünglichen Platz bis 1827, als König Wilhelm I sie kaufte und sie seinem Sohne, dem Prinzen von Oranien, schenkte, der sie in seinem Schlosse zu Brüssel aufhängte. Dort blieben sie bis in das Jahr 1839, in dem Wilhelm II sie nach dem Haag überführen liess und sie seiner Galerie einverleibte. Im Jahre 1850, bei der Versteigerung derselben, wurden die zwei Stücke von der Königin-Mutter angekauft. Der Kunsthändler Nieuwenhuys kaufte sie ihr ab und überliess sie zum Preise von 30000 Franken dem Brüsseler Museum.

In der ersten der zwei hier abgebildeten Szenen wird die Enthauptung des fälschlich beschuldigten Edelmannes dargestellt. Vorne sieht man den Henker, der das Urteil vollzogen hat und das Haupt des Verurteilten seiner Gattin überhändigt, die es in knieender Haltung auf ein Tuch empfängt. Rechts und links stehen vornehme Personen, als Zeugen der Vollstreckung des Urteils. Der Kaiser und seine Gemahlin blicken über die Mauern ihrer Burg diesem Schauspiele zu. Zur linken Seite der Haupthandlung ist eine andere Episode der Begebenheit dargestellt. Man sieht dort, wie der Verurteilte zur Richtstätte geführt wird.

Auf der zweiten Tafel, die ebenfalls dem Museum zu Brüssel gehört, sieht man im Vordergrunde die Edelfrau, welche die Feuerprobe besteht; im Hintergrunde die Kaiserin auf dem Scheiterhaufen.

Ein anderes von Bouts' bedeutendsten Werken, sein Meisterstück vielleicht, ist *das Letzte Abendmahl* (**13**) aus der St. Peterskirche zu Leuven, in voller Einfalt fast kunstlos aufgefasst und dennoch ergreifend durch die erhabene Feierlichkeit, die in dem beschränkten Raume waltet, wo der Heiland zum letzten Male mit seinen Jüngern vereinigt ist.

Mitten in einem Saale mit einem Kamin und einer Tür im Hintergrunde, zwei Fenstern links, zwei Arkaden rechts, steht der Tisch, um welchen Christus und die Jünger sitzen. Der Heiland sitzt in der Mitte hinter dem Tische; in der einen Hand hält er eine Hostie, mit der anderen segnet er dieselbe. Sankt Petrus sitzt zur Rechten Christi, Sankt Johannes zur Linken, auf der Seite rechts steht der Wirt. Durch eine herabgelassene Luke in der Wand sieht man zwei junge Männer; man glaubt, dass der Maler sich selbst in dem Wirte und seine Söhne in den zwei jungen Männern dargestellt habe. Das Stück wurde von der Bruderschaft des H. Altarssakramentes im Jahre 1468 bestellt.



14. Petrus Christus. — Die Legende der H. Godeberta (Sammlung des Barons Oppenheim zu Köln).

In der alten Grafschaft Flandern, zu Baerle, einem Weiler bei Drongen, wurde Petrus Christus geboren; im Jahre 1444 hatte er dort das Bürgerrecht erlangt und starb daselbst im Jahre 1472. Seine Kunst ist im Verfalle begriffen, Handfertigkeit tritt an die Stelle erhabenen Sinnes und kunstvoller Ausführung. Sein bedeutendstes Werk ist *die Legende der H. Godeberta* (**14**), aus der Sammlung des Barons Oppenheim.

Die Szene spielt sich in dem Laden eines Goldschmiedes ab, wo der H. Eligius hinter dem Ladentische sitzt. In der einen Hand hält er einen Ring, in der anderen eine kleine Wage.



15. Hugo van der Goes. — Die Anbetung der Hirten (Florenz, Uffizien, Mittelstück eines Triptychons).

Links ein Mann, der die eine Hand auf den Griff seines Schwertes, und die andere auf die Schulter einer Frau, der H. Godeberta, legt. Auf der Theke ein Spiegel, der zwei Männer und die Häuser auf der anderen Seite der Strasse wiedergiebt. An der Wand die Auslage

eines Juwelierladens. Auf der Vorderseite der Theke die Inschrift : M. Petrus Christus me fecit anno 1449. (Meister Petrus Christus hat mich im Jahre 1449 gemacht). Das Stück gehörte ursprünglich der Goldschmiedezunft der Stadt Antwerpen.

Die Legende von Sankt Godeberta erzählt, dass ihre Eltern sie eine reiche Ehe schliessen lassen wollten. Die Tochter, die in ein Kloster zu treten wünschte, ging zum Bischof Eligius, um ihm ihre Lage darzustellen. Dieser machte von dem Rechte Gebrauch, die Klosterschwestern einzusegnen, indem er seinen bischöflichen Ring an den Finger der Jungfrau steckte und sagte: „Ich verlobe Dich mit Jesu Christo". Auf dem Gemälde wird die Szene in den Laden eines Goldschmiedes verlegt. Der heilige Eligius war übrigens vor seiner Weihe Goldschmied von Beruf.

Aus Ter Goes im seeländischen Flandern kam ein Künstler Hugo van der Goes, der an der Spitze eines zweiten Geschlechtes der alten niederländischen Maler steht, nach dem eigentlichen Flandern, wo er in Gent und in Brügge von 1465—1476 arbeitete. Er trat später als Laienbruder in das Augustinerkloster zu Roodendale bei Brüssel, wo er zwar tätig blieb, sein Geist aber in Anfällen von Schwermut und Wahnsinn erlosch. Er starb im Jahre 1482.



10. Hugo van der Goes. Die Anbetung der Hirten (Berlin. Kaiser Friedrich-Museum).

Mit ihm verfolgt die Schule ihren Weg zu reiner Menschlichkeit und wahrer Natur in der Kunst; er bildet seine Figuren in scharfen Umrissen ab und arbeitet sie fein aus. Lange Zeit hat man von ihm nur ein einziges Stück mit genügender Bürgschaft für die Echtheit gekannt, nämlich seine *Anbetung der Hirten* (**15**), die sich jetzt im Uffizi-Museum zu Florenz befindet.

In der Mitte der Szene kniet Maria, mit an einander gelegten Händen das Kindlein Jesu anbetend, das nackend vor ihr auf dem Boden liegt. Im Vordergrunde und hinter ihr knieen Engel in Anbetung vor dem neugeborenen Erlöser. Rechts St. Joseph, links die Hirten, die das Kindlein betrachten und anflehen.

Das Stück wurde etwa 1476 dem Maler, der sich damals in Brügge aufhielt, von Thomas Portinari, dem Bevollmächtigten der Medici in der Stadt, für die Kapelle des Krankenhauses Santa Maria Nuova zu Florenz, aufgetragen.

In den letzten Jahren hat man eine zweite *Anbetung der Hirten* (**16**) entdeckt, die jetzt im Besitze des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin ist, und von den meisten als ein Werk Hugo van der Goes', von einigen aber auch als ein Werk eines etwas jüngeren Schülers angesehen wird.

In der Mitte liegt der neugeborene Heiland auf einem weissen Leinen in einer Krippe.

St. Joseph und Maria knieen daneben; betende Engel hinter der Krippe und schwebende Engel in der Luft loben das göttliche Kindlein. Auf der linken Seite nahen sich die Hirten, es anzuschauen und zu verehren. An den zwei äusseren Enden ein Vorhang, hinter welchem die Szene sich abspielt, und der von zwei stattlichen, ehrwürdigen männlichen Figuren aufgehoben wird.

Das Stück befand sich bis vor wenigen Jahren in Spanien, wo es aus der Hinterlassenschaft der Infantin Maria Christina von Bourbon von dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin angekauft wurde.

Der grösste Künstler dieses zweiten Geschlechtes ist Hans Memling, etwa 1430 zu Memlingen bei Metz geboren. Er kam 1466 oder 1467 nach Brügge, wirkte dort lange Zeit



17. Hans Memling. — Das Mittelstück des Triptychons St. Johannis (Brügge, St. Johannishospital).



18. Hans Memling. — Die Anbetung der Könige (Mittelstück eines Triptychons im St. Johannishospital zu Brügge).

und starb am 11. August 1494. Er machte sich von der Feierlichkeit seiner Vorgänger und von ihrer derben Steifheit los: Weichheit und Anmut der Form. Zartheit des Gefühls und der Farbe kennzeichnen ihn: an Stelle des Dramatischen tritt das Idyllische, an Stelle des Blühenden das Kräftige. Eines seiner vollendetsten und charakteristischsten Stücke ist sein *Triptychon des St. Johannis-Altars* (17), im St. Johannishospital zu Brügge.

In der Mitteltafel erblickt man Unsere Liebe Frau auf einem Throne sitzend, dessen Rückseite mit einem reichen Gewebe bekleidet ist, das an einem Baldachin hängt, und an dem zwei Englein schweben, die eine Krone über dem Haupte der H. Jungfrau halten. Auf dem Boden neben ihr knieen zwei grössere Engel, von denen der eine eine kleine Handorgel dreht, der andere das Buch der Weisheit trägt, von dem Maria ein Blatt umschlägt. Auf ihrem Schosse sitzt das nackte Kindlein Jesu, das einen Ring an den Finger der H. Katharina steckt, die er also zu seiner Braut auserwählt; zu ihren Füssen liegt ihr Kennzeichen, ein Rad. Die H. Barbara sitzt auf der gegenüberliegenden Seite rechts und hält mit beiden Händen ein Buch, worin sie liest: hinter ihr ein Turm, ihr Kennzeichen. Im Hintergrunde stehen die Patrone des Krankenhauses: links St. Johannis der Täufer mit seinem Lamme, rechts St. Johannis der Evangelist, das Zeichen des Kreuzes über dem vergifteten Kelch machend, den er in der Hand hält, und aus dem er trank, ohne dass es ihm schadete. Die Szene findet in einem von Säulen umgebenen Saale statt, zwischen denen links mehrere Szenen aus dem Leben St. Johannis des Täufers dargestellt sind. Auf dem rechten Flügel sieht man

noch andere Szenen aus dem Leben des Täufers, namentlich seine Hinrichtung. Am äussersten Ende rechts erscheint ein Bruder des Krankenhauses und der Weinfassaicher der Gemeinde, sowie ein Teil der Stadt Brügge; weiter in die Landschaft hinein erblickt man mehrere Szenen aus dem Leben St. Johannis des Evangelisten. Der rechte Flügel stellt St. Johannes zu Pathmos dar, wie er die Szenen aus der Apokalypse betrachtet.

Das Altarstück soll Memling von Anthony Ligters, einem Bruder des St. Johannishospitals, der im Jahre 1475 starb, aufgetragen worden sein. Es wurde im Jahre 1479 vollendet und auf den Altar der Kapelle des Hospitals gestellt. Auf dem Rahmen des Mittelstückes steht zu lesen: „*Opus Johannes Memling anno MCCCCLXXIX*" (Werk von Hans Memling im Jahre 1479).

Ein kleineres, aber merkwürdiges Triptychon befindet sich ebenfalls im St. Johannishospital zu Brügge. Die mittlere Tafel desselben zeigt *die Anbetung der Könige* (**18**).

Unsere Liebe Frau sitzt in der Mitte des Paneeles mit dem Kinde auf ihrem Schosse. Rechts kniet der älteste der Könige und bringt mit der einen Hand Jesu Fuss an den Mund, ihn zu küssen. Der zweite König kniet zur linken Seite und bietet dem Neugeborenen, der sich lächelnd zu ihm wendet, eine köstliche Vase dar. Der dritte König, der Mohr, tritt rechts mit seiner Vase in der Hand herein. Der Schenker, Jan Floreins, kniet auf der äussersten linken Seite hinter einer niedrigen abgebröckelten Mauer, von der einer der Steine die Zahl der Jahre des Schenkers (36) trägt. Hinter ihm steht sein jüngerer Bruder Jacob. Im Hintergrunde sieht man den Ochsen und den Esel, und durch eine Öffnung erblickt man in der Ferne eine Strasse mit dem auf Kamelen und Pferden reitenden Gefolge der Könige.



19. Hans Memling. — Das Porträt Nicolas Spinelli's (Antwerpen, Museum).

Auf dem oberen Rahmen sieht man das Wappen der Floreins und der Sillys. Auf den Seiten stehen die Anfangsbuchstaben J. F. und unten die Inschrift: „Dieses Werk liess Bruder Jan Floreins, alias van der Riist, Klosterbruder des St. Johannishospitals in Brügge, machen anno MCCCCLXXIX. Opus Joannis Memling „Jan Floreins", der das Werk anfertigen liess, war im Jahre 1443 geboren, er trat 1472 in die Gemeinde ein und starb im Jahre 1504.

Auch als Porträtmaler zeichnete Memling sich aus; seine Bilder haben eine Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Züge, gepaart mit einer Lebendigkeit des Ausdrucks, die seinen Vorgängern abgeht. Zu seinen merkwürdigsten Schöpfungen gehört das Bild des Nicolas Spinelli (**19**) aus dem Antwerpener Museum und das des Martinus van Nieuwenhoven (**20**) aus dem St. Johannishospital zu Brügge.

Ersterer ist bis an die Brust zu sehen; er ist nach rechts gewandt, mit einem schwarzen Wams, weissen Kragen



21. Gerard David. — Die Madonna von Engeln und Heiligen umgeben (Rouan, Museum).



und einem schwarzen Käppchen bekleidet. Eine Fülle dunkeler Locken quillt von allen Seiten unter dem Käppchen hervor. In der Hand hält er eine Medaille, mit dem Kopfe Kaiser Neros und der Aufschrift: „*Nero Claudius Caesar Aug*(*ustus*) *Germ*(*anicus*) *Tr*(*ibunicia*) *P*(*otestate*) *Imper*(*ator*)". Im Hintergrunde eine Landschaft.

Nicolas Spinelli oder Nicolo di Forzore Spinelli, genannt, Nicolo Fiorentino, war ein Medaillenschneider aus Florenz, im Jahre 1430 geboren, Sohn des Goldschmieds Forzore Spinelli. Im Jahre 1468 stand er als Stempelschneider im Dienste des Herzogs von Burgund, Karls des Kühnen, und arbeitete in Flandern. Im Jahre 1474 war er nach Florenz zurückgekehrt und liess sich im Jahre 1493 in Lyon nieder, wo er 1499 starb.

Das Stück ist erst in den letzten Jahren, aber mit vieler Wahrscheinlichkeit, als das Konterfei Nicolas Spinellis erkannt worden: in Folge dessen ist anzunehmen, dass es im Jahre 1468 gemalt wurde, und also das älteste bekannte Werk Memlings ist. Es wurde dem Museum zu Antwerpen von dem Baron von Ertborn mit dessen ganzer Sammlung geschenkt. Dieser hatte es in Paris im Jahre 1826 bei der Versteigerung des Barons Vivant Denon gekauft, der es selbst in Lyon erstanden hatte.



20. Hans Memling. — Das Porträt Marten van Nieuwenhovens (Brügge, St. Johannishospital).

Das Porträt Marten van Nieuwenhovens ist der rechte Flügel eines Diptychons. Auf dem linken Flügel sieht man Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schosse, dem sie einen Apfel anbietet. Auf dem rechten Flügel ist der Schenker abgebildet. Mit erhobenen Händen kniet er vor einem Betpult, auf welchem ein geöffnetes Gebetbuch liegt. Hinter ihm sieht man zwei Fenster. Auf einem derselben ist in dem oberen Teil St. Martin, seinen Mantel mit einem Armen teilend, auf Glas gemalt; der untere Teil des Fensters ist geöffnet und gewährt einen Blick in die Landschaft. Das Stück wurde von Marten van Nieuwenhoven bestellt, einer adlichen Familie aus Brügge angehörig, am 11. November 1463 geboren, im Jahre 1492 zum Mitglied des städtischen Rates, und im Jahre 1497 zum Bürgermeister erwählt. Es wurde im Jahre 1487 vollendet.

Ein Nachfolger Memlings war Gerard David, zu Oudewater in Holland etwa 1450 geboren, zuerst unter dem Einfluss der Haarlemer, darauf im Jahre 1493, als er sich nach Brüssel begab, unter dem Memlings stehend. Sein Pinselstrich wird geschmeidiger, aber matter, seine Komposition bewegter, aber seine Farbe ist schwächer, sein Ausdruck weniger innig. Unter seine hervorragendsten Werke gehören *die Madonna von Engeln und Heiligen umgeben* (21)



22. Gerard David. — Die Taufe Christi (Mittelstück eines Triptychons, Brügge, Städtisches Museum).

zu Rouen und seine *Taufe Christi* (**22**) zu Brügge. Auf dem ersten Stücke sitzt Maria in mitten der Szene mit dem Jesuskinde auf dem Schosse, das eine von seiner Mutter ihm darge-

botene Traube in die Hand nimmt. Auf beiden Seiten steht neben ihr ein Engel mit entfalteten Flügeln; der rechts stehende spielt auf der Geige, der zur Linken auf der Mandoline. Zwischen den Engeln und Maria stehen rechts Sancta Fausta mit einer kleinen Säge, links Sancta Apollonia mit einer Zange in der Hand. Rechts sitzen vorne vier Heilige: Sancta Godelieva, in einem Buche lesend, Sancta Barbara, ein wenig rückwarts, Sancta Cäcilia und S. Lucia. Hinter diesen an der äussersten Hinterseite bemerkt man die Frau des Malers Cornelia Cnoop. Zur Linken: ein Heiliger ohne Kennzeichen, dann St. Agnes, St. Katharina, St. Dorothea. Am Ende hat der Maler sich selbst abgebildet.



23. Quinten Massys. — Die Grablegung Christi (Antwerpen, Museum).

Das Stück wurde m Jahre 1509 von Gerard David dem Kloster der Carmeliterinnen zu Brügge geschenkt. Es wurde im Jahre 1785 in Brüssel mit den Besitzungen der geschlossenen Klöster verkauft und befand sich später im Louvre. Im Jahre 1803 wurde es dem Museum zu Rouen geschenkt.



24 Quinten Massys. — St. Johann im Ölkessel. Der rechte Flügel der Grablegung (Antwerpen. Museum).



25. Quinten Massys. — Das Festmahl des Herodes. Der linke Flügel der Grablegung (Antwerpen. Museum).

Die „*Taufe Christi*" zeigt Christus im Vordergrunde, nur mit einem Tuch um die Lenden bekleidet, bis an die Kniee im Wasser des Jordans. Johannes der Täufer, der am Ufer des Flusses auf den Knieen liegt, giesst das Wasser, das er mit der Hand geschöpft hat, über das Haupt des Heilands. Links hält ein in einen köstlichen Chorrock gekleideter Engel die Kleider des Erlösers in der Hand. In der Höhe Gottvater und unter ihm der H Geist. Im Hintergrunde sieht man eine felsige Landschaft mit Bäumen und Gebäuden. Links und rechts eilt die Menge heran, um getauft zu werden.

Auf dem linken Flügel der Schenker, Jan des Trompes, sein Patron St. Johannes und sein Sohn Philipp; auf dem rechten Flügel Jan des Trompes' erste Frau, Elisabeth

van der Meersch mit ihren vier Töchtern und ihrer Patronin. An der Aussenseite der Flügel Unsere Liebe Frau und die zweite Gattin des Schenkers, Magdalena Cordier, mit ihrer Tochter Cornelia und ihrer Patronin Maria Magdalena.

Jan des Trompes war Schildknappe, Kassenführer der Stadt Brügge im Jahre 1498, Polizeioberster im Jahre 1501, Schöffe im Jahre 1512 und starb vor dem 15. Oktober des Jahres 1516. Das Triptychon wurde ungefähr im Jahre 1506 gemalt und den 16. Dezember 1520 von den Erben Jan des Trompes' und seinen zwei ersten Frauen den geschworenen Schreibern des Gerichtes von Brügge geschenkt, welche es auf dem Altar ihrer Kapelle in der Sankt Basiliuskirche aufstellen liessen, wo es bis in das Jahr 1794 blieb.



26. Quinten Massys. — Mittelstück der Legende von St. Anna (Brüssel, Museum).

Mit Gerard David schliessen wir die Periode der primitiven Niederländer ab. Quinten Massys bildet den Übergang zu der jüngeren Schule. Manchen Zug hat er noch mit seinen Vorgängern gemein; die glänzende Farbe, die gewissenhafte Ausarbeitung der Einzelheiten, die Steifheit der Haltung; aber das menschliche Leben in seinen vielseitigen Sorgen und Mühen, mit seinen dramatischen und komischen Szenen, mit seinen schönen und hässlichen Taten und Gefühlen, wird zum Gegenstand seiner Studien und Gemälde.

Er war etwa 1466 zu Leuven geboren, wurde als Freimeister in die St. Lucaszunft zu Antwerpen aufgenommen und starb dort 1530.

Sein bedeutendstes Werk ist das Triptychon *die Grablegung Christi* (**23**, **24**, **25**) im Museum zu Antwerpen.

Im Hintergrunde (**23**) stehen drei Kreuze aufrecht auf dem Gipfel eines Felsens. Die zwei Mörder hängen noch am Schandpfahl; der Leichnam Christi ist soeben abgenommen worden, und im Vordergrunde bereitet man ihn zur Bestattung. Hinter dem Leichnam sind neun lebensgrosse Personen geschart, vier Männer an der Seite des Hauptes, fünf Frauen an den Beinen und am Fussende. Rechts sieht man eine in den Felsen gehauene regelmässige Höhle, wo ein Mann und eine Frau beim Lichte einer Kerze die Gruft bereiten. Der erste der um Christus stehenden Männer ist eine bejahrte und vornehme Persönlichkeit; er hält das Haupt des Leichnams und löst die Haare von dem darin geronnenen Blut. Neben ihm kniet ein anderer vornehmer Mann mit grossem Barte, der den Leichnam unter den Armen stützt. Der dritte steht gerade und hält die Dornenkrone. Dann folgt Johannes, der Maria, die wehklagend zusammenzubrechen droht, unterstützt. Nach ihr kommen drei junge Frauen,

die den Leichnam salben wollen.

In der Mitte (**24**) befindet sich ein grosser kupferner Kessel, unter welchem geheizt wird, und worin der Gefolterte aufrecht steht. Zwei handfeste Schergen sind im Vordergrunde beschäftigt, das Feuer zu schüren; hinter dem Kessel drängt sich eine dichte Schar Volks und obrigkeitlicher Personen zu Fuss und zu Pferd. Im Hintergrunde erhebt sich ein Baum, aus dessen Zweigen ein Knabe zusieht; am Horizont die Mauern einer befestigten Stadt, das Grün der Bäume und das Blau des Himmels. Herodes (**25**) sitzt mit Herodias hinter dem Tische, auf dem das Haupt des Johannes in einer Schüssel liegt. Die Geliebte des Königs steckt die Spitze des Messers in die Stirn des Toten. Vor dem Tische stehen die Tochter der Herodias, Salome, und ein Page. Im Hintergrunde auf einer Tribüne sieht man vier spielende Musikanten. Durch eine Bogenöffnung sieht man in der Ferne, wie der Henker das Haupt des Johannes der Tochter der Herodias überreicht.



27. Quinten Massys. — Porträt eines Geistlichen (Wien, Galerie des Prinzen Lichtenstein).

Das Stück wurde im Jahre 1508 dem Maler von der Schreinerzunft von Antwerpen für ihren Altar in Unserer Lieben Frauenkirche aufgetragen. Philipp II. bot grosse Geldsummen dafür, aber die Schreiner weigerten sich, es zu veräussern. Marten de Vos beredete den Magistrat, es zu kaufen. Darauf wurde es auf dem Altar der H. Beschneidung in U. L. F. Kirche angebracht. Im Jahre 1798 wurde es der Bildersammlung der Departements-Zeichenschule, des späteren Museums, einverleibt.

Ungefähr zu derselben Zeit, als das vorhergehende Stück, malte Quinten Massys für seinen Geburtsort ein zweites sehr bedeutendes Triptychon, *Die Legende von Sancta*



28. Gossaert van Mabuse. — Porträt eines Ehepaares (London, National-Gallery).

Anna (**26**), welches einen mehr religiösen und beschaulichen als dramatischen Gegenstand behandelt; es ist leider zu stark beschädigt, als dass man es nach seinem rechten Werte schätzen könnte.

Die Szene findet unter drei von Säulen getragenen Gewölben statt, welche durch drei Öffnungen den freien Himmel erblicken lassen; das mittlere Gewölbe ist zu einer Kuppel erhöht. Unter dem Durchgang steht eine marmorne mit Schnitzwerk versehene Bank. Maria sitzt mitten auf der Bank und hält das Kindlein auf dem Knie; neben ihr sitzt S. Anna, die dem kleinen Jesus eine Traube anbietet. Links sitzt Maria Cleophas von ihren Kindern, St. Jacobus Minor, St. Simon, St. Thaddäus und St. Joseph dem Gerechten umgeben; hinter ihr stehen St. Joseph und Alphæus, der Gatte der Maria Cleophas. Auf der rechten Seite der Mittelgruppe sitzt Maria Salome mit ihren zwei Söhnen, St. Jacob Major, und Sankt Johann dem Evangelisten, hinter ihr Joachim und Zebedæus, der Gatte der Maria Salome.

Der linke Flügel zeigt an der Innenseite St. Joachim im Gebet und den Engel, der ihm ankündigt, dass sein Gebet erhört ist, und dass seine Frau Maria gebären soll; der rechte Flügel stellt den Tod der H. Anna dar. An der Aussenseite eines der Flügel trägt eine Platte im Giebel eines Tempels die Inschrift: *Quinten Metsys screef dit A°.* 1509.

Die Brüderschaft der H. Anna trug im Jahre 1508 Quinten Massys der damals schon in Antwerpen wohnte, dieses Triptychon für den Altar ihrer Kapelle im Hauptschiffe der Sankt Peterskirche zu Leuven auf. Im Jahre 1509 war das Stück vollendet und wurde auf dem Altare angebracht.

Quinten Massys malte ausser seinen grossen religiösen Bildern einige Szenen aus dem



30. Hieronymus Bosch. — Anbetung der Könige (Museum zu Madrid).

alltäglichen Volksleben und einige Porträts. Diese letzteren haben in den Gesichtszügen etwas Markiges, das merklich verschieden ist von den weicheren Figuren seiner Bibelszenen. Eines der auffallendsten ist das eines Geistlichen in der Lichtenstein-Galerie zu Wien (27).

Ein Kanoniker, bis zur Hälfte des Körpers gesehen, in schwarzer mit Marderpelz verbrämter Sutane, worüber ein in Falten gelegtes Chorhemd. Über den linken Arm trägt er seinen Chorpelz, auf dem Kopfe seine viereckige Mütze. In der einen Hand hält er ein Buch, in der anderen seine Brille. Im Hintergrunde sieht man eine gebirgige Landschaft mit zwei Bäumen.

Unter den niederländischen Malern, die sich nach Italien begaben, und von dort mit einer Vorliebe für die südliche Kunst zurückkehrten, die sie die altheimischen Traditionen aufgeben liess, ist einer der frühesten Jan Gossaert van Mabuse, nach seiner Geburtsstadt Maubeuge also genannt. Er erblickte dort etwa 1470 das Licht der Welt. Im Jahre 1503 zog er nach Antwerpen und ging 1508 nach Italien. Von dort kehrte er nach den Niederlanden zurück und starb in Antwerpen im Jahre 1541. Er malte meist Vorgänge aus dem Leben Marias und andere biblische Geschichten, auch mythologische Szenen, in welchen nach seiner Rückkehr aus Italien reiche Motive aus dem Renaissancestil den Hintergrund bilden. Auch als Porträtmaler zeichnete er sich aus. Dasjenige, welches wir abbilden, zeigt einen Mann in einem mit Pelzwerk verbrämten Sammetrock, eine Sammetmütze auf dem Haupt, einen Stock in der Hand; seine Frau mit einem weissen Tuche auf dem Kopf (28).

In viel höherem Masse als Gossaert hat Lukas Jacobz, gewöhnlich Lucas van Leiden genannt, den südlichen Einfluss erfahren. Er wurde im Jahre 1494 zu Leiden geboren und starb dort im Jahre 1533. Er war vor allem ein Kupferstecher, und seine nach eigenen Kompositionen verfertigten Stiche gehören zu den eigentümlichsten Schöpfungen dieser Art. Seine Gemälde, unter denen sein *Jüngstes Gericht* (29) die hervorragendste Stelle einnimmt,



29. Lucas van Leiden. — Das jüngste Gericht (Leiden, Städtisches Museum).

31. Peter Breughel. — Der Bethlehemitische Kindermord (Wien, Kaiserliches Museum),

gehören namentlich wegen der Zeichnung der Figuren mehr zur Renaissancekunst, als seine Kupferstiche, die dem altertümlichen, realistischen Stil noch getreuer bleiben.

Im oberen Teile des Gemäldes sitzt Christus auf einem Regenbogen und verkündigt das Urteil. In den Wolken neben ihm sieht man grosse Scharen von Engeln. Der H. Geist schwebt über ihm und ganz oben auf dem Gemälde sieht man in einer Glorie Jehovahs Namen. Ursprünglich war hier Gott Vater abgebildet; die strengen Calvinisten liessen das Bild durch den Namen ersetzen. Zu Füssen Christi sitzen an beiden Seiten die Jünger auf den Wolken. Unter diesen schwebt je ein Engel, der die Posaune zur Auferweckung der Toten bläst. Im Vordergrunde links werden ein Mann und eine Frau, vielleicht wohl die Schenker, von einem Engel himmelwärts geleitet. Auf derselben Seite harren noch zahlreiche Auferstandene des Urteils. Rechts treiben die Teufel ihre Opfer in die Hölle.



32. Peter Breughel. — Bauernhochzeit (Wien, Kaiserliches Museum).

Das Stück wurde am 6. August 1526 Lucas van Leiden aufge-

tragen, zum Andenken an den Holzhändler Claes Dircksz, Schöffen und Rat der Stadt Leiden, und in der St. Peterskirche angebracht.



33. Peter Breughel. Gebirgige Herbstlandschaft (Wien, Kaiserliches Museum).

Ein Teil der niederländischen Maler liess sich nicht durch den von der italienischen Kunst ausgehenden Reiz verführen. Sie blieben dem Wahrheitssinn ihrer Vorgänger getreu, einige sogar übertrieben diesen; sie verfielen in Spott- und Zerrbilder; sie schufen menschliche Gestalten und Taten ins Lächerliche um und hegten eine Vorliebe für Spukgestalten. Der älteste, und einer der hervorragendsten unter ihnen, war Hieronymus Bosch, geboren zu Herzogenbusch zwischen 1460 und 1464, und im Jahre 1516 gestorben. Viele seiner Stücke befinden sich in Spanien, namentlich im Museum zu Madrid. Wir wählen daraus das Mittelstück der *Anbetung der Könige* (**30**), auf welchem er, mit einem witzigen Einfall, die Bauern aus der Umgegend auf das Dach klettern lässt, um durch die Spalten zu sehen, was drinnen vorgeht.

Ein Nachfolger des Hieronymus Bosch war Peter Breughel der Ältere etwa 1520 zu Breughel bei Breda in Nordbrabant geboren. Im Jahre 1551 wurde er in die Antwerpener St. Lucaszunft aufgenommen, im Jahre 1553 befand er sich in Rom; darauf kehrte er in sein Vaterland zurück, wo er 1569 zu Brüssel starb. Ebenso wie Hieronymus Bosch gefiel er sich in der Darstellung scheusslicher und possierlicher Figuren, aber er war auch in hohem Masse ein Beobachter des wirklichen Lebens; zum Vorwurf seiner Studien nahm er vorzugsweise das Bauernvolk und den geringeren Mann; er war der Erste, der die Landschaft in voller Wahrheit und Einfachheit wiedergab, wie die Natur sie zeigt. Als Kolorist von grosser Kraft und feinem Tone steht er sehr hoch; er malte in Öl und in Leinölfarbe. Das Kaiserliche Museum zu Wien besitzt mehrere seiner hervorragendsten Stücke. Wir erwähnen drei derselben: *Der Bethlehemitische Kin-*



34. Peter Breughel. — Gruppe von Bettlern (Paris, Louvre).

dermord (**31**). *die Bauernhochzeit* (**32**) und eine *Gebirgige Herbstlandschaft* (**33**). Den *Bethlehemitischen Kindermord* stellt er sich als in einem flämischen Dorfe stattfindend vor. Es ist Winter, der Boden und die Dächer sind mit Schnee bedeckt, gegen welchen Wohnungen und Gestalten in derben braunen und gelben Tönen hervortreten. Auf der Dorfstrasse kommt eine Schar Reiter herangeritten, im Vordergrunde verrichten ihre Gefährten die Henkerarbeit. Die dramatische Handlung zeigt eine gemütliche, fast komische Seite durch die Szenen, die sich zwischen den plumpen Figuren der Männer und Frauen und den groben Soldaten abspielen.

Bauernhochzeiten sind auch ein beliebter Gegenstand Breughels, der ihm Stoff zur Schilderung der Dorfsitten lieferte. Auf dem Stücke zu Wien (**32**) sitzt die sehr junge Braut hinter dem Tische, einen Kranz auf dem Kopfe; hinter ihr ist ein grünes Tuch ausgespannt; die Gäste sitzen um den Tisch, alle tragen die bunte Kleidung des Bauernvolkes. Vorne schleppen zwei Männer die Speisen auf einem Tragbrett herbei; links die Spielleute, auf dem Boden sitzt ein naschendes Kind.



35. Peter Aertszen. — Der Eiertanz (Amsterdam, Reichsmuseum).

Eine Szene aus dem ländlichen Leben wird in der *Gebirgigen Landschaft* (**33**) dargestellt. Im Louvre zu Paris finden wir ein eigentümliches Gemälde von ihm, eine *Gruppe von Bettlern* vorstellend (**34**). Dieses kleine Stück gibt eine Probe von den Krüppeln und Lahmen, die neben monströsen Figuren eine hervorragende Stelle in Breughels Werken einnehmen. Das Stück wurde von dem bekannten Kunsthistoriker Paul Mantz dem Louvre geschenkt. Einer der Maler des sechzehnten Jahrhunderts, die der alten vaterländischen Tradition getreu blieben, ist Peter Aertszen, Lange Peer beigenannt, geboren zu Amsterdam im Jahre 1517, und daselbst 1575 gestorben. Wir bilden von ihm den *Eiertanz* aus dem Reichsmuseum in Amsterdam (**35**) ab.

In einer Gaststube ist eine Gesellschaft von Bauern versammelt, um die Kunst eines Tänzers zu bewundern. Auf dem Boden liegen neben einem mit Kreide gezogenen Kreise, ein Ei, ein Napf und allerlei andere Gegenstände, zwischen welchen er herumtanzt, die er aber nicht berühren darf. In der Stube zahlreiche Personen, die ihm zusehen, und ein Dudelsackpfeifer. Über dem Kamin liest man die Jahreszahl 1557.





P. P. RUBENS.

„Selbstporträt".

(Wien, Albertina).

II.

Die flämischen Meister des XVII. Jahrhunderts.

In die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fällt die Periode des Überganges zum reformierten Stil, in welcher die alte niederländische Auffassung der Malkunst bald von einer anderen, den Italienern abgesehenen, Manier verdrängt wurde. Gossaert van Mabuse war, wie wir vorher sagten, einer der Ersten, die diesen neuen Weg einschlugen; Barend van Orley aus Brüssel, Frans Floris (De Vriendt) und Marten de Vos aus Antwerpen, Otto Venius aus Leyden und zahlreiche andere folgten der neuen Richtung. Die Kunst entartete in diesen Jahren bedauerlich und brachte wenig oder gar keine Werke von Bedeutung hervor.



36. P. P. Rubens. — Die Kreuzerhöhung (U. L. F. Kirche, Antwerpen).



37. P. P. Rubens. — Die Kreuzabnahme (U. L. F. Kirche, Antwerpen).

Wir müssen den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erwarten, ehe wir den Mann auftreten sehen, der der Schule neues Leben einhaucht durch seine eigenen unvergleichlichen Anlagen und durch die allgewaltige Kraft, mit der er die flämische Schule in andere Bahnen lenkt. Dieser Mann war Peter Paul Rubens, im Jahre 1577 von Antwerpener Eltern geboren zu Siegen, gestorben zu Antwerpen 1640. Von 1600 bis 1608 verweilte er in Italien und studierte dort die grossen Meister und die Antike. Nach Antwerpen zurückgekehrt, beginnt er eine glänzende Laufbahn, die ihresgleichen nicht findet. Er pflegte allerlei Genres. Zunächst das religiöse. Er malte alle bedeutendsten Ereignisse aus dem Evangelium und zahlreiche Szenen aus dem Alten Testament; dazu noch manchen Vorgang aus dem Leben der Heiligen. Wir erwähnen einige der bedeutendsten dieser Arbeiten.

Die Kreuzerhöhung (**36**). Auf einem Vorsprung des Felsens, der den Gipfel Golgothas bildet, findet die Szene statt. Die Henker arbeiten mit gewaltiger Kraftanstrengung, um das

Kreuz Christi in die Höhe zu richten; zwei ziehen am Fusse des Schandpfahls; ein dritter stemmt sich dagegen, um ihn mit dem Rücken aufzuheben; vier andere heben mehr obenan; wieder ein anderer zieht an einem, um den Kreuzpunkt des Stammes und der Arme geschlungenen Seil; der letzte arbeitet an dem oberen Teil. Das Kreuz steigt langsam empor und zieht sich schräg durch die Szene. Das Haupt Christi, auf welchem Schmerz und Ergebung und die Bitte um Hilfe zu lesen stehen, zeigt den erschütterndsten Ausdruck, den die Weltkunst je hervorgebracht hat. Das Stück ist die gewaltigste Darstellung roher Kraft, die sich in den Dienst blinden Hasses stellt, die Unschuld zu martern. Sein Reiz liegt nicht in dem Farbenreichtum; es wirkt ergreifend durch den grellen Schein der gegen den dunkeln Grund hervortretenden braunen Glut. Es gehört zu der Periode, in welcher Rubens mit noch mehr Vorliebe als später seinen Personen riesenhafte Formen verlieh.



38. P. P. Rubens. — Die Anbetung der Könige (Museum, Antwerpen).

Das Stück wurde für den Hauptaltar der St. Walpurgiskirche zu Antwerpen gemalt, welcher neunzehn Stufen über den Boden der Kirche erhoben war. Es war das Mittelstück eines Triptychons; die Handlung der Kreuzerhöhung wird auf den zwei Flügeln fortgesetzt, auf welchen man an der einen Seite die römischen Kriegsknechte, an der anderen die Zuschauer sieht, mit dem H. Eligius und der H. Walpurgis auf der Hinterseite des linken Flügels, der H. Katharina und dem H. Amandus auf der des rechten Flügels. Über dem Triptychon sieht man Gottvater und zwei Engel auf einem ausgeschnittenen Paneel; auf den Leuchterstücken *Christus am Kreuze*, in der Mitte *die Überführung der Leiche der H. Katharina durch Engel* auf der einen Seite, *das Mirakel der H. Walpurgis* auf der anderen. Rubens nahm das Werk im Monat Juni des Jahres 1610 in Angriff, und es wurden ihm dafür 2600 Gulden bezahlt. Bis in das Jahr 1734 blieb das Werk unbeschädigt; dann wurde der Altar umgebaut, aber Gottvater mit den zwei Engeln, die ihn krönten, und die Leuchterstücke wurden weggelassen und verkauft. Im Jahre 1794 wurde das Triptychon nach Paris geschafft; im Jahre 1815 wurde es dem Könige der Niederlande zurückgegeben und von ihm in Unserer Lieben Frauenkirche aufgestellt.

Die Kreuzabnahme (37). Der Leichnam Christi ist losgemacht und hängt nun inmitten der Szene an einem weissen Leichentuch. Vier Leitern sind gegen das Kreuz gestellt. Oben über die Arme neigen sich zwei Arbeiter herab; auf halber Höhe stehen Joseph von Arimathia und Nicodemus auf den Sprossen; auf der Erde stehen Maria und Johannes und knieen Maria

Magdalena und Maria Cleophas. Alle sind bemüht, den toten Körper des Heilands mit Sorgfalt und Ehrfurcht herabsinken zu lassen. Die acht Personen sind symmetrisch, je zwei und zwei, über die ganze Höhe verteilt und bilden gleichsam eine Umrahmung des Leichnams. Sie sind in derselben Handlung und in demselben Gefühl der Liebe für den Gekreuzigten vereinigt. Wie in der Kreuzerhöhung eine Tat des Hasses und Henkerarbeit verrichtet wird, so wird hier eine Pflicht zarter Liebe erfüllt. Wundervoll ist die Gruppierung; heller der Ton, reicher die Farbe als im vorigen Werke. Das Stück gehört zu Rubens' zweiter Art, in welcher er seinen braunen Gluten und seinen riesenhaften Gestalten entsagt hatte und zu gemässigteren Formen und zu mehr flämischer Färbung zurückgekehrt war. Es wurde für den Altar der Schützenzunft in der U. L. F.-Kirche zu Antwerpen verfertigt, im Jahre 1794 nach Paris übergeführt und 1815 zurückgebracht. Es besteht aus einem Mittelstück, welches *die Kreuzabnahme* vorstellt, und aus zwei Flügeln, von denen der rechte *die Opferung im Tempel* und der linke Flügel *den Besuch bei Elisabeth* vorstellt. Auf der Rückseite sieht man den *H. Christophorus, der das Christuskind trägt und dem ein Eremit leuchtet*. Diese vier Szenen sind allesamt Handlungen, in welchen Christus getragen wird. Rubens wählte diese Vorwürfe, weil sie auf den Namen des Patrons der Schützen: Christophorus, der Christusträger, hindeuten. Das Stück wurde ihm am 7. September 1611 um den Preis von 2400 Gulden aufgetragen; am 12. September 1612 wurde das Mittelstück aus seiner Werkstatt nach der Kirche gebracht, am 18. Februar und am 6. März folgten die zwei Flügel.



39. P. P. Rubens. — Die letzte Kommunion des H. Franciscus von Assisi (Museum, Antwerpen).

Eines der hervorragendsten Stücke, welche zu den aus dem Evangelium entlehnten Vorwürfen gehören, ist *die Anbetung der Könige* aus dem Museum zu Antwerpen (38), das bedeutendste der Gemälde, in welchen Rubens diese Szene dargestellt hat. Auf der rechten Seite sieht man U. L. F., die das Kindlein aus der Krippe hebt und es dem ältesten der Könige zur Verehrung zeigt. Dieser, in ein weisses Chorkleid gehüllt, kniet vor dem neugeborenen Erlöser nieder und hält die Ketten eines Weihrauchfasses in der Hand. Hinter ihm steht der Mohrenkönig mit der einen Hand auf der Hüfte; in der anderen hält er eine goldene Vase mit Myrrhen; er schaut mit bewunderndem Blicke die H. Jungfrau an; er trägt einen reichen bunten Turban. Der dritte König, in einen kostbaren roten Mantel mit reichen Stickereien gehüllt, hält einen goldenen Kelch mit Münzen in der Hand. Hinter den Königen ihr Gefolge, zu Fuss, zu Pferd, oder auf Kamelen sitzend. Rechts, gegen den Rand, der Kopf eines Ochsen.

Das Gemälde wurde für den Hochaltar der Kirche der St. Michaelsabtei zu Antwerpen angefertigt. Rubens erhielt dafür die Summe von 1500 Gulden, wovon die erste Hälfte ihm am 23. December 1624 und die zweite am 29. August 1626 ausgezahlt wurde. Es ist das erste Stück seiner dritten Manier, welche sich durch grössere Breite in der Malweise, grösseres Farben- und Lichtspiel auszeichnet. Zum Muster der Kleidung des Mohrenkönigs diente das orientalische Gewand, welches Rubens' Freund, Nicolaas Respani, aus Palaestina mitgebracht hatte, und das dieser auch auf seinem Porträt im Museum zu Kassel trägt.

Unter den Stücken, deren Gegenstand dem Leben der Heiligen entlehnt ist, zeichnen sich vor allem aus *die Letzte Kommunion des H. Franciscus von Assisi* (**39**) aus dem Museum zu Antwerpen und *der S. Ildefonso-Altar* (**40**) aus dem Kaiserlichen Museum zu Wien. In das erste dieser zwei Stücke hat Rubens ohne Zweifel das tiefste religiöse Gefühl gelegt. Die Szene findet in einer Kirche am Fusse eines Altars statt. Dort steht ein Priester in farbenreichem Messgewand. Vor ihm liegt St. Franciscus auf den Knieen, von einigen Mönchen unterstützt. Mehrere andere sind um ihn geschart, einige neben dem Priester stehende tragen Fackeln. Auf allen Gesichtern prägt sich Trauer aus und tiefe Ehrfurcht vor dem H. Sakramente, das dem Sterbenden dargereicht werden soll. Aus des Letzteren Zügen spricht besonders



40. P. P. Rubens. — Das Mirakel des H. Ildefonsus (Kaiserliches Museum, Wien).

das innigste Sehnen, die H. Kommunion zu empfangen. Sein Körper ist erschöpft, aber in ihm brennt noch die Glut der religiösen Verzückung. Der Ton des Stückes ist ungemein braun für Rubens, aber auch von bewundernswerter Feinheit und Klarheit. Das Werk erinnert an dasjenige Agostino Carracci's, das denselben Gegenstand behandelt, und das Rubens in Italien gesehen hatte. Domenico Zampieri (Il Domenichino) stellte denselben Vorgang in einem Gemälde dar, nachdem Rubens Italien verlassen hatte. Die drei Werke haben viel Ähnlichkeit mit einander, aber am höchsten steht das des flämischen Meisters. Rubens fertigte es im Jahre 1619 für Gaspar Charles an, der es ihm aufgetragen hatte, und der es auf den Altar des H. Franciscus in der Minoritenkirche zu Antwerpen stellen liess. Im Jahre 1794 wurde es nach Paris entführt. Bei seiner Rückkunft im Jahre 1815 erhielt es seine Stelle im Museum.

Das Mirakel des H. Ildefonsus (**40**) ist eines der herrlichsten Erzeugnisse des Pinsels unseres Meisters, glänzend vor Farbe und Glut. Es ist ein Triptychon. Im Mittelstücke sieht man das wunderbare Ereignis abgebildet. Die Legenden der Heiligen erzählen, dass der H. Ildefonsus, ein eifriger Verteidiger der Unbeflecktheit der H. Jungfrau, als er eines Morgens mit einem Diakon, einem Sub-Diakon und einem Chorknaben in die Kathedrale zu Toledo eintrat, von einer himmlischen Glut getroffen wurde, deren Glanz die Augen nicht ertragen konnten. Die Begleiter des Heiligen flohen und teilten die wunderbare Erscheinung anderen Kirchendienern mit. Alle eilen herbei, und wie sie in die Kirche treten, sind sie Zeugen des Mirakels. Sie sehen den H. Ildefonsus, der bis an den Altar der H. Jungfrau vorgeschritten ist, und Maria, die sich auf seinen eigenen Stuhl niedergelassen hat und ihrem Verteidiger ein von ihrer Hand gefertigtes Messgewand anbietet und sagt: „Kämpfe für meine Ehre, mutiger Diener, und empfange aus meiner Hand die Gabe, die ich Dir aus dem Schatze meines Sohnes gebracht habe." Rubens hat diese Szene dargestellt. Oben hat er drei Engel gemalt, die einen Rosenkranz und einen Rosenzweig bringen. Neben U. L. F. stehen auf jeder Seite zwei heilige Frauen: rechts die H.H. Barbara und Katharina, links die H.H. Agnes und Rosalia. Auf den Seitenflügeln sieht man die Infautin Isabella und ihren Gatten, den Erzherzog Albrecht in fürstlicher Gewandung, jeder mit seinem Patron neben sich. Das Mittelstück ist eine Szene himmlischer Herrlichkeit, die Seitenflügel irdischer Pracht. Auf der Rückseite der Flügel war eine H. Familie, *U. L. F. unter dem Apfelbaum* genannt, abgebildet.



41. P. P. Rubens. — Das kleinere jungste Gericht (Pinakothek, Munchen).

Das Werk wurde im Jahre 1631 für den Altar der Brüderschaft des H. Ildefonsus zu Brüssel verfertigt, welcher die Beamten und Diener des erzherzoglichen Hauses angehörten. Im Jahre 1641 wurde das Triptychon an die Wand der Kapelle gehängt und auf dem Altar durch ein Bild der U. L. F. ersetzt. Im Jahre 1777 wurde es von der Kaiserin Maria Theresia angekauft und nach Wien übergeführt.

Die Skizze des Triptychons, in welcher die drei Stücke nur ein einziges bilden, befindet sich in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg.

Um die Jahre 1615—1618 malte Rubens mehrere Stücke, welche *den Fall der ungehor-*



42. P. P. Rubens. — Das Urteil des Paris (National-Galerie, London).

samen Engel und *das Jüngste Gericht* zum Vorwurf hatten. Was ihn besonders daran anzog, war der Sturz der verurteilten Anhänger Lucifers, die von dem Erzengel Michael aus dem Himmel niedergeschmettert wurden, und der Fall der Verdammten, die, wenn das Ende der Welt gekommen ist, von dem obersten Richter in die Hölle verwiesen werden. Der Absturz der Verurteilten in die Tiefe, die entweder ihrer eigenen Schwere überlassen oder von den Teufeln in den Abgrund gerissen werden, bildet ein Drama, dessen ganze Furchtbarkeit Rubens zum Ausdruck brachte. Im Jahre 1620 stellte er *den Sturz der Engel* in einem Gemälde vor, das die Pinakothek zu München besitzt; im Jahre 1618 *das Jüngste Gericht* in einem grossen Stücke, das derselben Sammlung angehört, und zu welchem die Skizze sich in der Dresdener Gallerie befindet; 1615—1618 *den Sturz der Verdammten* aus der Pinakothek zu München, von welchem ein zweites kleineres Exemplar dem Museum Suermondt zu Aachen gehört, *die Himmelfahrt der Glückseligen* und *das Kleinere Jüngste Gericht* (**41**), beide ebenfalls zu München.



43. P. P. Rubens. — Die Geburt Ludwigs des XIII. (Louvre, Paris).

Dieses letzte Stück ist die vollendetste Darstellung des entsetzlichen Schauspieles. Inmitten der Szene sieht man den Erzengel Michael mit dem Blitze und mit einem Schilde, welcher Jehovahs Namen trägt, gerüstet. Unter ihm schieben und stossen die Engel und zerren und schleifen die Teufel die Verdammten in die Hölle, aus welcher die Flammen unten in der rechten Ecke emporlodern. In der Höhe thront der richtende Gott. Links sieht man, mehr skizziert als gemalt, die Glückseligen emporfahren. Rubens hat sich selbst unten rechts in der Form eines wehklagenden Höllenbewohners abgebildet.

In allen Perioden seines Künstlerlebens behandelte er Szenen aus der Fabellehre; mit Recht konnte man sagen, dass er ebenso vertraut sei mit Ovids Metamorphosen, wie mit der Bibel und dem Evangelium. Mit Vorliebe wählte er aus dem Fabelschatz Szenen, die ihm Gelegenheit boten, junge Göttinnen in der Herrlichkeit ihrer nackten Gestalten darzustellen, wie *die Drei Grazien, das Urteil des Paris, Diana und ihre Nymphen*. Unter den hierhergehörigen Stücken ist eines der schönsten *das Urteil des Paris* aus der National-Galerie zu London (**42**). Paris sitzt rechts am Fusse eines Baumes, er hält den Apfel in seiner ausgestreckten Hand. Merkur steht neben ihm, Juno, Venus und Minerva stehen links. Erstere sieht man im Rücken, Minerva von der Seite, Venus von vorne. Neben dieser sitzt Cupido niedergekauert, der die von den Schultern der Mutter herabfallende Draperie festhält. Neben Juno sieht man ihren Pfau; über Minerva sitzt ihre Eule auf einem Baum. Die Szene ist in Sommerabendluft getaucht und stellt vermöge ihrer warmen Lichtwirkung eine der



44. P. P. Rubens. — Die Kronung der Maria von Medici (Louvre, Paris).

fesselndsten Schöpfungen des grossen Zauberers des Lichts und der Farbe dar. Dieses Bild gehört zu seinen letzten Werken und datiert ungefähr vom Jahre 1636. Es bildete zu Ende des XVIII. Jahrhunderts einen Teil der reichen Sammlung des Herzogs von Orleans.

Rubens malte verhältnismässig wenig geschichtliche Stücke, aber zu diesen gehören die Serien, welche unter seine merkwürdigsten Werke zu zählen sind: *die Geschichte des Decius Mus, die Geschichte des Kaisers Constantin, die Regierung Jakobs des Ersten, der Einzug des Kardinal-Infanten, die Geschichte der Maria dei Medici*. Letzteres ist das bedeutendste von allen und auch wohl das hervorragendste unter den Werken des Meisters. Es wurde für Maria von Medici, die Witwe Heinrichs des Vierten, Königs von Frankreich, verfertigt, um eine der Galerieen des neuen Schlosses, das sie von 1603 bis 1621 hatte bauen lassen, damit auszustatten. Die ganze Reihe besteht aus 24 Stücken, unter denen 21 historische Szenen und 3 Porträts sind. Das Werk wurde Rubens im Januar des Jahres 1622 aufgetragen. Im Mai des Jahres 1623 stellte er die neun ersten Stücke auf; im Februar des Jahres 1625 brachte



45. P. P. Rubens. — Rubens mit Isabella Brant (Pinakothek, München).

er die letzten nach Paris; die Galerie wurde im Mai dieses Jahres, bei Gelegenheit der Heirat Henriettens, der Tochter Heinrichs des Vierten, mit Karl dem Ersten von England, eröffnet. In dem ganzen Werke ist die Geschichte mit der Fabellehre vermischt, die ihre glänzenden Gestalten leiht, um die Taten und Eigenschaften der Heldin dieses Werkes zu versinnbildlichen. Diese Vermischung von Wahrheit und Dichtung ist unserer modernen Auffassung zwar einigermassen anstössig, aber sie verschaffte Rubens eine reiche Fülle schöner und strahlender Figuren, die nicht wenig dazu beigetragen haben, seine Geschichte der Maria von Medici zu dem dekorativsten Werk des dekorativsten der Maler zu machen.

Aus der Reihe der historischen Stücke wählen wir einige der schönsten heraus; das erste ist *die Geburt Ludwigs des Dreizehnten* (**43**), das andere *die Krönung der Maria von Medici* (**44**). Im ersten Stücke sieht man Maria v. Medici, das Haupt auf Fortuna's Arm gestützt und in liebevoller Rührung das neugeborene Prinzchen betrachtend. Auf der rechten Seite sieht man die Gerechtigkeit, die das Kind dem Genius der Gesundheit anvertraut; auf der linken Seite steht die Fruchtbarkeit, die in ihrem Füllhorn die fünf anderen Kinder zeigt, welche die Königin noch gebären soll. In der Luft erscheint Phæton auf seinem Wagen, die Morgenröte vorstellend.



47. P. P. Rubens. — Helena Fourment mit dem Pelz (Kaiserliches Museum, Wien).

In der *Krönung der Maria von Medici* erblikt man die Königin knieend auf den Stufen des Hochaltars der Kirche der Abtei St. Denis bei Paris. Der Kardinal de Joyeuse ist im Begriffe, ihr die Krone aufs Haupt zu setzen; die Kardinäle de Gondy und de Sourdis stehen hinter ihr; ein vierter Kardinal und vier infulierte Bischöfe stehen ihnen bei. Der Dauphin und seine älteste Schwester stehen ihrer Mutter zur Seite. Heinrich IV sieht von einer Tribüne aus die Szene an; Margaretha von Valois, die erste Gemahlin Heinrichs des Vierten, begleitet die Königin und mehrere Fürstinnen bilden ihr Gefolge; die Fürstin de Conti und die Herzogin von Montpensier tragen die Schleppe ihres Mantels; M.M. de Souvré, de Béthune



46. P. P. Rubens. — Helena Fourment (Konigliches Museum. 's Gravenhage).



und der Herzog von Anjou tragen die Schösse desselben. In der Höhe schweben zwei Genien, von denen der eine die Palme des Friedens bringt und der andere Blumen und Geldstücke streut.

Rubens war ein grosser Porträtmaler. Keine Modelle behandelt er mit mehr Wohlbehagen, Sorgfalt und Anmut als seine beiden Frauen, Isabella Brant und Helena Fourment. Er stellte sich selbst das erste Mal dar mit Isabella Brant in einem Stücke, das die Pinakothek von München besitzt (**45**).

Die Natur ist erwacht und das Geissblatt umschlingt mit seinen jungen Ranken die Laube, in welcher das glückliche Paar sitzt. Auch sie sind jung und schön, und die Liebe vereinigt sie. Er sitzt auf einer hohen Bank in freier, eleganter Haltung; liebevoll und vielleicht wohl etwas stolz auf den Erwählten ihres Herzens legt sie die Hand auf die seine, und blickt voller Zuversicht vor sich hin und in die Zukunft. Das Stück wurde bald nach Rubens' Heirat, welche am 3. Oktober 1609 vollzogen wurde, gemalt, und ist in dem festen Tone und der reichen gediegenen Farbe gearbeitet, durch die sich seine Manier in dieser Zeit auszeichnet. Rubens war am 28. Juni 1577, Isabella Brant am 19. Oktober 1591 geboren; er mochte, als das Doppelbild gemalt wurde 32, sie 18 Jahre alt sein. Sie starb allzu früh, am 20. Juni 1626.



48. P. P. Rubens. — Doktor Theodor van Thulden (Pinakothek, München).

Am 6. Dezember 1630 trat Rubens zum zweiten Male in den Stand der Ehe. Er war damals 53 Jahre alt, und die Braut zählte erst 16; sie hiess Helena Fourment und war am 31. März 1614 geboren. Sie war ein hübsches, molliges flämisches Weibchen, das Rubens ungemein liebte, und das er zu malen nie müde ward. Er stellte sie in vielerlei Haltung und Tracht dar: allein, mit ihrem Manne, oder mit ihren Kindern, und alle diese Porträts sind ebensoviele Meisterwerke. Eines derselben, *Helena Fourment*, befindet sich im Königlichen Museum im Haag (**46**). Sie trägt ein blauseidenes Kleid mit geschlitzten Ärmeln, mit weisser Seide gefüttert, darüber hängt ein schwarzes Mäntelchen mit einem Pelzkragen; ihr Hütchen ist mit einer weissen Straussfeder geschmückt; in der Hand hält sie einen Zweig mit Rosen. Sie mag 20 Jahre alt sein, sodass das Porträt etwa 1634 gemalt worden ist.

Das merkwürdigste Porträt der Helena Fourment ist das, welches das Kaiserliche

Museum von Wien besitzt, und auf welchem sie nur zum Teil mit einem Pelz bekleidet ist (47). Sie steht auf einem karmesinroten Teppich vor einem dunkelen Hintergrunde, gegen welchen sich ihre mollige, weisse Nacktheit glänzend abhebt. Über ihre Schultern ist ein mit Pelzwerk gefütterter Mantel aus schwarzem Sammet geworfen, dessen Säume sie auf dem Gürtel festhält. Auf dem Kopfe trägt sie ein leichtes, vor der Stirn mit einem weissen Bande befestigtes Mützchen. Brust, Arme und Beine sind nackt. Sie steht in ihrer ersten Jugend, und das Stück muss etwa 1630 gemalt worden sein. Rubens vermachte es testamentarisch seiner Witwe.

Unter den Bildern der nicht zu Rubens' Verwandten gehörigen Personen, ist gewiss das des *Doktors Theodor van Thulden* aus der Münchener Pinakothek (**48**) eins der besten.

Theodor van Thulden war Professor der Rechte an der Münchener Hochschule. Rubens soll ihn etwa 1620 abkonterfeit haben. Er sitzt in den professoralen Talar gehüllt, in einem Armstuhl und hält in der linken Hand ein schweres Buch. Er sieht blühend aus, hat hellbraunes Haar, rosige Gesichtsfarbe, lebhafte Augen. Das Porträt ist mit der kurfürstlichen Gemälde-Sammlung von Düsseldorf nach München gekommen.



49. P. P. Rubens. — Die Löwenjagd (Pinakothek, München).

Rubens zeichnete sich auch in andern Fächern, als in der Historien- und Porträt-Malerei aus. Zunächst in der Tiermalerei. Was nie ein Künstler vor ihm tat und auch nicht nach ihm versuchte, war, die Tiere in dramatischer Handlung, im Kampfe auf Leben und Tod mit dem Menschen darzustellen. Nie wurde eine heftiger bewegte Handlung, weder in seinen, noch in eines anderen Künstlers Stücken, dargestellt, als diese kühn verschlungenen Gruppen von Jägern und wilden Tieren, die sich wütend angreifen oder sich in Todesangst gegen einander wehren. Er malte in dieser Weise Jagden auf Löwen und Tiger, Füchse und Wölfe, auf Eberschweine, Krokodile und Nilpferde. Eines der bedeutendsten Stücke ist *die Löwenjagd* aus der Pinakothek zu München (**49**). Sieben Männer, von denen vier zu Pferde, kämpfen gegen einen Löwen und eine Löwin. Der Löwe hat Zähne und Tatzen in den Körper eines der Jäger geschlagen und zieht ihn vom Pferde, seine Gefährten eilen zur Hilfe herbei. Die Löwin hat einen der Jäger zu Boden geworfen; dieser wehrt sich gegen sie; einer seiner Gefährten eilt zur Hilfe herbei. Einer der Jäger liegt schon tot hingestreckt auf der Erde.

Das Stück wurde zu Anfang des Jahres 1618 oder kurz zuvor für den Herzog, den späteren Kurfürsten von Bayern verfertigt. Der Meister liess sich von einigen seiner Schüler, speziell von Anton van Dyck, der die Pferde malte, helfen.

Auch als Landschaftsmaler zeichnete Rubens sich aus. Er stellte die Natur nach der Wirklichkeit dar und er fand sie um ihrer selbst willen ,auch in ihrer grössten Einfalt, schön. Statt der früheren kühn konstruierten Landschaften mit Felsen und Bergen malte



50. P. P. Rubens. Landschaft mit einem Schafer (Lord Carlisle London).





51. Anton van Dyck. — St. Martin seinen Mantel mit einem Armen teilend (Pfarrkirche, Saventheim).

er meistens die Felder und Wälder, wie er diese um sich herum sah; statt dass er seine Naturbilder mit Personen aus der Bibel oder aus der Fabellehre ausstaffierte, liess er Bauern und Hirten darin arbeiten oder sich darin ergehen. Sehr häufig, und mehr als in seinen anderen Stücken, liess er sich von Mitarbeitern, und vor allem von Lucas van Uden an seinen Landschaften helfen. Wir kennen einige vierzig derartige Werke von ihm. Das hier abgebildete ist eine *Landschaft mit einem Schafhirten* und befindet sich in der Gemälde-Sammlung des Lord Carlisle zu London (**50**).

In einer Landschaft beim Sonnenuntergang steht am Ufer eines Flusses ein Schäfer, auf seinen Stab gestützt. Über den Fluss liegt eine kleine Brücke. Zu beiden Seiten des Wassers erheben sich unregelmässig verteilte Bäume. Im Walde streift ein Jäger mit seinen Hunden umher. Es ist eine wilde Natur, deren malerische Schönheiten der Künstler mit Wohlbehagen zum Ausdruck brachte.

Dieses Stück führte er, wie die meisten seiner Landschaften, zwischen den Jahren 1635 und 1640 aus, wenn er den Sommer auf seinem Landgute zu Elewijl verbrachte.

Rubens beherrschte sein ganzes Jahrhundert und sein ganzes Land, und alle dort lebenden Künstler wurden direkt oder indirekt seine Nachfolger. Unter seinen eigentlichen Schülern ragte Anton van Dyck weit über alle anderen hinaus. Er war ein frühreifer und verschwenderisch schaffender Pinselkünstler. Er ward im Jahre 1599 zu Antwerpen geboren und starb 1641 zu London; im Alter von zwanzig Jahren malte er Stücke, welche schwer von denen seines Meisters zu unterscheiden sind; in seinem kurzen Leben verfertigte er Hunderte von Werken, Geschichtsgemälde und Porträts; besonders als Porträtist erwarb er sich einen weltberühmten und wohlverdienten Namen. Man unterscheidet deutlich vier Perioden in seiner Laufbahn. Die erste, welche er zu Antwerpen unter der Leitung und dem Einfluss seines Meisters (1616—1623) verbrachte: die zweite, diejenige seiner Studien- und Wander-



52. Anton van Dyck. — Die Marquisin Paola Adorno Brignole Sale (Herzog von Abercorn, London).



53. Anton van Dyck. — Der H. Augustinus in Verzückung (St. Augustinuskirche, Antwerpen).

jahre in Italien (1623—1627); die dritte, die seiner Ansässigkeit in Antwerpen nach seiner Rückkehr aus Italien (1628—1632); die vierte, die von seiner Übersiedlung nach London bis zu seinem Tode (1632—1641) reichende.

Das bekannteste und mit Recht gelobte Stück aus seiner ersten Zeit, ist *der H. Martin, seinen Mantel mit einem Armen teilend*, das sich in der Kirche zu Saventheim befindet (**51**).

Der Heilige sitzt zu Pferde auf einem bläulich-grauen Schimmel, er trägt einen stählernen Brustpanzer und einen schwarzen Hut mit langem, grauem Federbusch. Ein Diener auf einem braunen Pferde hält neben ihm. Auf der Erde sitzt ein Bettler, den nackten Rücken dem Zuschauer zugewendet. Martinus schneidet mit seinem Schwerte seinen feuerroten Mantel entzwei, und teilt ihn mit dem halbnackten Manne. Neben diesem erhebt sich ein Lahmer, auf eine Krücke gestützt, von der Erde. Das Stück ist jugendlich in der Form und im Tone, ein Werk aus dem Lenze des Künstlers. Es ist ein Märchen damit verknüpft, das weltbekannt, aber nicht viel mehr als ein Märchen ist. Auf der Reise nach Italien soll Van Dyck sich in Saventheim, durch den Reiz der Tochter des Barons des Ortes gefesselt, aufgehalten haben. Da Rubens fürchtete, dass er seine Kunst und sein Studium vernachlässigen würde, suchte er ihn auf, und bewog ihn, seine Reise fortzusetzen. Das Stück trägt die deutlichsten Spuren, dass Van Dyck in dem Bilde des H. Martin eine Zeichnung nach einer Figur des Tizian, des italienischen Meisters, die wir in einer seiner Zeichenmappen wiederfinden, benutzt hat. Er muss also bereits jenseits der Alpen gewesen sein, ehe er das Stück malte. Da er es aber nicht nach seiner letzten Rückkehr aus Italien ausführte, sind wir zu der Überzeugung gelangt, dass er zweimal Italien besuchte; das erste Mal im Jahre 1621, das zweite Mal in Jahre 1623, nach dem Tode seines Vaters, den er im Jahre 1622 auf dessen



54. Anton van Dyck. — Christus an Kreuze mit dem H. Dominicus und der H. Katharina von Siena (Museum, Antwerpen).

Sterbebette besucht hatte. Während seines Aufenthaltes in Italien verweilte Van Dyck in mehreren Städten; wir wissen bestimmt, dass er in Genua, in Venedig, in Rom und in Palermo arbeitete. In der ersten dieser Städte wohnte er am längsten; dort malte er Porträts zahlreicher Mitglieder hochadliger Familien: der Balbi, der Brignole Sale, der Doria, der Pallavicini, der Imperiale, der Cantaneo und mehrerer anderen. Von der Familie Brignole Sale bildete er mehrere Mitglieder ab; eine der reizendsten Figuren ist die der *Marquise Paola Adorno Brignole Sale*, im Besitz des Herzogs von Abercorn zu London (**52**).

Die Marquise steht aufrecht, in Lebensgrösse, in der Mitte eines prachtvollen Saales. Sie trägt ein weisses Atlaskleid; auf dem Haupte ein aus Perlengeflecht bestehendes Mützchen; die eine Hand liegt auf dem Gürtel, die andere schürzt leicht das Kleid. Das ganze ist in dem goldenen, warmen Tone gemalt, den Van Dyck sich nach dem Vorbilde Tizians und Giorgiones angeeignet hatte. Er hat die derbe, frische Farbe und die realistische Malweise Rubens' völlig aufgegeben und mit einer feinen aristokratischen Auffassung der Figuren vertauscht. Diese junge Edelfrau ist in ihrer Jugend, ihrer Schönheit, ihrer reichen und geschmackvollen Kleidung, ein Muster von graziöser Vornehmheit. Von Geburt war sie eine Adorno, Tochter des Giambattista Adorno, Senators und Gouverneurs von Genua, im Jahre 1621 und 1632, und seiner ersten Gattin Paola di Giacomo Spinola; sie heiratete Anton-Giulio di Gianfrancisco Brignole. Ihr Bildnis und das ihres Gatten befinden sich noch einmal in dem Palazzo Rosso zu Genua, den die Marquise Brignole Sale, Herzogin von Ferrara di Galliera, im Jahre 1874 der Stadt Genua schenkte.



55. Anton van Dyck — U. L. F. von einem Mann und einer Frau angefleht (Louvre Paris).

Nachdem Van Dyck im Jahre 1627 nach Antwerpen zurückgekehrt war, malte er die meisten seiner religiösen Stücke für die Kirchen Antwerpens und anderer Städte. Besonders während Rubens' diplomatischer Reisen, welche ihn in den Jahren 1628—1630 von Antwerpen entfernt hielten, wurde Van Dyck mit derartigen Werken beauftragt. Wir besprechen einige der hervorragendsten.

Zunächst eine den *H. Augustinus in Verzückung beim Anblick der H. Dreifaltigkeit* vorstellende Altartafel, die sich in der Augustinerkirche zu Antwerpen befindet (**53**).

Der H. Augustinus war in tiefes Sinnen über das Mysterium der H. Dreifaltigkeit versunken, als diese ihm auf einmal in einer himmlischen Glorie erschien. Er ist durch das

Wunder so tief erschüttert. dass er fast rücklings stürzt. Zwei Engel stützen ihn. Seine Mutter Monica und der H. Nicolaus von Tolentina, die an seiner Seite knieen, teilen seine Bestürzung. Der Farbenton ist ungemein kräftig und glanzvoll, aber das gedämpfte warme Licht auf dem Antlitz des H. Augustinus und auf den anderen Gesichtern erinnert deutlich an die rostbraune Tönung, welche der Maler sich in Italien zu eigen gemacht hatte. Auch hier, wie anderswo. verlieh Van Dyck den Engeln seine eigenen Gesichtszüge. Haltung und Ausdruck deuten auf das träumerische Wesen des Dichters, das dem Künstler eigen ist.

Das Stück wurde im Jahre 1628 für die damals neu erbaute Augustinerkirche gemalt und auf dem Altar des linken Seitenschiffes gestellt. Rubens lieferte in demselben Jahre eine *U. L. F. von Heiligen umgeben* für den Hochaltar; Jordaens eine *Marter der H. Apollonia* für den Altar des rechten Seitenschiffes derselben Kirche. Alle diese Gemälde befinden sich noch an ihrem ursprünglichen Platze; sie wurden im Jahre 1794 nach Paris überführt, wo sie bis in das Jahr 1815 blieben.

Ein zweites der bedeutendsten. von Van Dyck in diesen Jahren ausgeführten religiösen Stücke ist der *Christus am Kreuze mit dem H. Dominicus und der H. Katharina von Siena*, das dem Museum zu Antwerpen gehört (**54**).



56. Anton van Dyck. — Die Not Gottes (Museum, Antwerpen).

Auf dem Gipfel eines Felsens ist das Kreuz aufgerichtet, an dem der tote Heiland hängt. Rechts schmiegt sich die H. Katharina von Siena gegen den Stamm, den sie mit beiden Armen umfasst; links der H. Dominicus in Anbetung und schmerzlichem Staunen zu dem Heiland emporblickend. Am Fusse des Kreuzes ein Felsenblock, auf dem ein Engel sitzt, die umgekehrte Lebensfackel der Erde zugewendet. Auf der Vorderseite des Steines liest man die Worte: *Ne patris sui manibus terra gravis esset, hoc saxum Cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck.* (Damit die Erde der Asche seines Vaters leicht sei, wälzte Anton van Dyck diesen Felsen an das Kreuz und schenkte dieses Werk dieser Kirche).

Es ist ein Bild der Liebe und der Trauer; die heilige Klosterschwester fällt vor Rührung in Ohnmacht, der heilige Mönch steht da in Bewunderung hingerissen vor dem göttlichen Opfer.

Dieses Gemälde wurde für den Altar der Dominikanerinnen zu Antwerpen verfertigt; Anton van Dyck verehrte es dem Orden „wegen gewisser Treu- und Freundschaftsdienste, die wir seinem Vater Sr. Francisci van Dyck, während seiner Abwesenheit erwiesen, welcher dies auf seinem Sterbebette für uns von seinem Sohne erbeten hatte", wie die Priorin im Register des Klosters verzeichnete. Aus diesem Texte hat man die Schlussfolgerung gezogen, dass Van Dyck sich an dem Sterbebette seines Vaters befunden habe, der am 1. Dezember 1622 verschied.

Das dritte Stück *Unsere Liebe Frau von einem Manne und einer Frau angefleht*, befindet sich im Louvre (**55**).

Es ist eines der Meisterstücke des Antwerpener Malers. Es giebt nichts anmutigeres und rührenderes als das Jesuskind, dass auf dem Schosse seiner Muttter sitzt und sich zur



57. Anton van Dyck. — Frans Snijders und seine Gattin (Museum, Kassel).



Seite wendet, um die Wange des Schenkers zu streicheln, der in betender Haltung das Kind zärtlich anblickt und zutraulich die gefalteten Hände auf dem Knie der jungfräulichen Mutter ruhen lässt. Lieblich ist Maria, die in freier, anmutiger Haltung treuherzig das betende Paar betrachtet. Der Einfluss der Italiener zeigt sich deutlich in dem warmen Tone des ganzen Stückes und in den Tizian'schen Formen der Maria.

Man wusste bis jetzt weder, woher das Stück stammt, noch wer die abgebildeten Personen sind. Eine vor kurzem entdeckte Urkunde wirft, wie ich glaube, auf diese dunkeln Punkte einiges Licht. Unter den von dem am 24. Mai 1668 zu Antwerpen verstorbenen Ehrw. Herrn Guilielmus von Hamme hinterlassenen Gemälden wird ein grosses Gemälde von dem Kavalier Van Dyck, ein Marienbild mit zwei Porträts auf Leinwand, in schwarzem Rahmen mit vergoldeter Innenleiste, von einem Vorhang bedeckt, erwähnt. Ich zweifle nicht daran, dass das hier beschriebene Stück dasjenige aus dem Louvre ist, und dass die dargestellten Personen die Eltern des Guilielmus von Hamme sind; ist est doch unter allen Werken Van Dycks, das einzige das der oben angeführten Beschreibung entspricht.



58. Anton van Dyck. — Karl I auf der Jagd (Louvre, Paris).

Eines der zum religiösen Genre gehörenden Stücke Van Dycks und meines Erachtens sein Meisterstück, wurde höchstwahrscheinlich nach seinem Fortgang aus Antwerpen geschaffen und zwar in den Jahren 1634—1635, während seines in diese Zeit fallenden Aufenthaltes in Brüssel. Er malte damals das Porträt des Abtes *Caesar Alexander Scaglia*, des ehemaligen Bevollmächtigten des Herzogs von Savoyen, der den Rest seines Lebens (1633—1641) in den Niederlanden verbrachte. In Brüssel wohnte er von 1633—1637; dort muss er Van Dyck begegnet sein und ihm das hier besprochene Stück, das für das Grab Scaglia's in der Kapelle der Sieben Wehen in der Minoritenkirche zu Antwerpen bestimmt war, aufgetragen haben. Es stellt *die Not Gottes* vor (**56**).

Maria sitzt an einem Felsen, beide Arme weit ausgebreitet, das Haupt Christi auf ihrem Schosse. Vor ihr kniet Johannes, der den Leichnam des Heilands einem Engel, welcher neben ihm in tiefen Schmerz versunken ist, und einem anderen, welcher mit zartem Mitleid dem traurigen Schauspiel zusieht, zeigt. Es ist ein Bild des Leidens und des Mitleidens, voll inniger Empfindung, in welchem Haltung und Ausdruck das, was im Gemüte vorgeht, beredt

beredt wiedergeben. Van Dyck erweist sich hier als den Dichter der Wehmut, den Dolmetscher des Seelenlebens, wie er es damals geworden war. Die Farben in ihren zarten Schattierungen und matten Lichtern stimmen wunderbar zu der ausgedrückten Gefühlsstimmung.

Vor seiner italienischen Reise von 1617—1623 und nach seiner Rückkehr nach Antwerpen (1627—1632) malte Van Dyck eine grosse Anzahl Porträts, meist von Künstlern, Gelehrten und hochgestellten Personen. In der letzten dieser zwei Perioden führte er einen Teil derselben in Graumalerei aus, welche er von den grossen Antwerpener Graveuren seiner Zeit in Kupfer stechen liess. Einige derselben stach er selbst und lieferte in diesen Stücken wahre Meisterstücke der Radierkunst.

Das schönste von all diesen Bildern ist vielleicht das des Malers *Frans Snijders und seiner Gattin*, das sich im Kasseler Museum befindet (**57**).



59. Anton van Dyck. — Die Kinder Karls des I (Museum, Turin).

Der Abgebildete mag etwas über vierzig Jahre alt sein; seine Gattin ist jünger. Sie hat ein regelmässiges Gesicht mit sanftem, liebevollem Ausdruck. Er zeigt einen auffallend feinen Kopf, sein Antlitz ist mager, der Blick träumerisch. Haar und Bart sind dunkelbraun, er sieht ebenso schwächlich wie gutartig aus. Wie von einem inwendig still brennenden Lichte wird das klare weisse Gesicht durchleuchtet. Gemüts- und Leibesart sprechen deutlich aus diesem klaren Bilde, bescheiden in der Haltung, bescheiden in der Farbe, still und doch bewegt, voller Einfalt und dennoch voller Vornehmheit.

Frans Snijders wurde zu Antwerpen geboren und daselbst in der U.L.F. Kirche am 11. November 1579 getauft; er starb am 19. August 1657. Er war der grösste Tiermaler aus der flämischen Schule und führte öfters die tote Natur in Rubens' Werken aus. Seine Gattin Margareta de Vos war die Schwester der Maler Cornelis und Paulus de Vos. Mit Rücksicht auf das Alter der Modelle muss das Stück aus der Zeit vor Van Dycks Abreise nach Italien stammen, eine Tatsache, welche durch die Art der Ausführung bestätigt wird.

Während seines Aufenthalts in England war Van Dyck ein grosser Günstling König Karls des Ersten und sein gewöhnlicher Hofmaler. Er porträtierte denn auch wiederholt den König, die Königin und ihre Kinder. Das berühmteste der Porträts *Karls des Ersten* stellt ihn auf der Jagd dar: es befindet sich im Louvre zu Paris (**58**).

Der König ist vom Pferde gestiegen, hat dasselbe seinem Schildknappen überlassen, und scheint zu Fusse weitergehen zu wollen. Aber mit einer plötzlichen Gebärde wendet er das

Haupt dem Zuschauer zu, sodass man sein Gesicht zu dreiviertel und den übrigen Körper ganz von der Seite sieht. Die Weste des Königs ist aus glänzendem Seidenstoff, der im Faltenbruch in warmgelben Tönen schillert: er trägt einen grossen schwarzen Hut, rote Hosen und sämischlederne Reitstiefel. Sein zarter Körper zeigt mehr Feinheit als Kraft, mehr Selbstvertrauen als Entschlossenheit, mehr Geschmack und Eleganz als Klugheit. Er scheint hier noch ganz der lebenslustige, glückliche Fürst zu sein, in dessen Äusserem zwar die Keime seines Missgeschicks zu erkennen sind, der aber bis jetzt vom Dasein nichts als das Schöne, und vom Königtum nicht viel mehr als die Gelegenheit, alles zu geniessen und durch alle Genüsse verwöhnt zu werden, gekannt hat. Der Farbenton des Stückes ist ausserordentlich warm; über das Gesicht des Königs liegt eine flaumige Glut, welche in ihrer sammetweichen Wärme gegen die rostbraune Landschaft hervortritt. Das Stück scheint etwa 1635 gemalt zu sein und unterscheidet sich durch seine Erinnerungen an das sonnige Italien von den späteren Werken des Meisters, welche zu ruhigeren, graueren Farben übergehen.



60. Anton van Dyck. — Lord John und Lord Bernard Stuart (Cobhamhall, Graf Darnley).

Unter allen Porträts der *Kinder Karls des Ersten* und vielleicht auch wohl unter all seinen Porträts ist das in der Galerie zu Turin* befindliche, auf welchem die drei ältesten Kinder des Königs dargestellt sind, das schönste (**59**).

Van Dyck fühlte sich immer angezogen durch den arglosen Liebreiz und durch die natürliche Anmut der Kinder, die, ohne es zu wissen oder zu wollen, bezaubern: er löste spielend und man könnte sagen mit Wohlbehagen die Schwierigkeit, die Einfalt des Menschenkindes mit der Vornehmheit des Königskindes zu vereinigen; es sind zwar Prinzchen, aber es sind auch liebe kleine Geschöpfe, die er darstellt. Das älteste ist der links stehende Knabe dessen Hand auf dem Kopf des grossen Hundes liegt. Seiner Kleidung nach sollte man eher an ein Mädchen denken, aber es ist der am 29. Mai 1630 geborene Kronprinz, (englische Zeitrechnung, — der 8. Juni unseres Kalenders). Beim Ausbruch der Revolution wurde er nach dem Festlande gesandt: nach der Enthauptung seines Vaters im Jahre 1649 suchte er er seine Rechte geltend zu machen, aber ohne Erfolg. Erst im Jahre 1660 bestieg er den Thron unter dem Namen Karl II. Seine ältere Schwester Prinzessin Maria wurde am 4. (14.) November 1631 geboren; sie heiratete Wilhelm II, Prinzen von Oranien, und wurde die Mutter Wilhelms des Dritten von Oranien, der seine Cousine, die Tochter Jakobs des Zweiten, heiratete und selbst den Thron Englands eroberte. Das jüngste der drei Kinder ist Jakob, Herzog von York, am 14. (24). Oktober 1633 geboren, der seinem Bruder unter dem Namen Jakob II. in der Regierung nachfolgte und im Jahre 1689 von seinem Schwiegersohne Wilhelm dem Dritten aus England vertrieben wurde. Das Stück muss, nach dem Alter der Kinder zu urteilen, im Jahre 1635 verfertigt worden sein. In dem Schlosse zu Windsor



61. Anton van Dyck. — Lord George Digby und Lord William Russell (Althorp, Graf Spencer).

befindet sich ein anderes Porträt derselben drei Kinder, mit der nämlichen Jahreszahl. sie sind hier aber anders gekleidet und gruppiert.

Viele Mitglieder des englischen Adels liessen sich von Van Dyck malen. Unter diesen Porträtes finden wir mehrere seiner Meisterwerke. Wir wählen drei derselben aus. Zunächst das Doppelbild von *Lord John und Lord Bernard Stuart*, im Besitze des Grafen Darnley zu Cobhamhall (**60**).

Es sind Muster adliger Vornehmheit und jugendlicher Eleganz in Gestalt, Kleidung und Haltung. Der links Stehende trägt langes blondes Haar, das ihm in losen Locken über die Schultern fällt: eine kurze Jacke aus goldgelbem Stoff ist mit gleichfarbigen Knöpfen auf der Brust befestigt; seine Hosen sind von dunkelbrauner Farbe, die Stiefel aus braunem Leder; über den Arm trägt er ein Mäntelchen. Sein Gesicht ist länglich oval mit regelmässiger Nase und etwas schläfrigen Augen. Der rechts Stehende hat sehr hellbraunes Haar, das in Locken sein Gesicht umkränzt und auf seine Schultern herabfällt. Er trägt eine weissseidene Jacke und blausamtene Hosen; über den Arm hängt ein Mäntelchen aus blauem Sammet mit weissseidenem Futter; die Stiefel sind aus braunem Leder. Die linke Hand ist mit einem weissen Handschuh bekleidet und hält den zweiten Handschuh. Die zwei Brüder Stuart waren Neffen Königs Karls des Ersten; sie gehören zu jenen eleganten, lebenslustigen Kavalieren, die im Dienste eines Fürsten, der ihnen allen ein Vorbild war, einen zu frühen Tod auf dem Schlachtfeld finden sollten. Beide waren Söhne des dritten Herzogs von Lennox und wurden zwischen 1618 und 1620 geboren. Bernard war der jüngere: er fiel den 24. September 1645 unter den Mauern von Chester. Sein Bruder John, der rechts steht, wurde den 29. März 1644 zu Cheriton tödlich verwundet. Beide wurden in Christ Church zu Oxford bestattet. Van Dyck muss das Porträt im Jahre 1638 gemalt haben; am 30. Januar 1639 erhielt der jüngere der beiden Brüder einen Urlaub von drei Jahren; er kam nicht vor Van Dycks Tod wieder. Ein Doppelbild der Beiden befindet sich in der Gemäldesammlung des Grafen de Grey; die Gruppe ist dieselbe. aber Lord Bernard Stuart ist rotgekleidet mit einem fahlgelben Mäntelchen über den Arm.

Ein wie ein Seitenstück zu den Brüdern Stuart aussehendes Doppelbild ist das von *Lord George Digby und Lord William Russell*, dem Grafen Spencer zu Althorp angehörend (**61**).

Links steht Lord Digby schwarzgekleidet. Das weiche flaumige Gesicht ist von

einer Fülle blonden Haares, das in losen Locken auf die Schultern herabhängt, umrahmt: mit dem rechten Arm lehnt er sich auf den Sockel einer Säule, mit der linken Hand hält er ein nach vorne gezogenes Mäntelchen. Lord Russell ist ganz in Rot, das Wams ist mit Goldstickerei verbrämt. In der Linken hält er seinen grossen schwarzen Filzhut, über den rechten Arm hängt sein roter Mantel. Das jugendliche Haupt ist von üppigem hellbraunem, auf die Stirn und die Schultern hängendem Haar umwallt. Im Vordergrunde neben Lord Digby liegen Papiere, ein Buch, eine Himmelskugel: neben Russell liegen Brustharnisch und andere Stücke einer stählernen Rüstung. Es ist ein prachtvolles Gemälde. Zwei junge Edelleute in all ihrer Jugendfrische, in allem Reichtum ihrer Kleidung: glänzende Vertreter der schönsten Rasse der Erde.

Lord Georges Digby wurde im Jahre 1612 geboren und starb 1677. Sein Dasein war eines der bewegtesten in den stürmischen Zeiten, welche sein Vaterland im 17. Jahrhundert durchlebte. „Sein Leben", sagt Horace Walpole, „war *ein* Widerspruch: er bekämpfte den Katholizismus und bekehrte sich zu demselben; er bekämpfte die Hofpartei und opferte sich für den König auf: er war reichbegabt und schadete immer sich selbst und seinen Freunden: er war voller Tapferkeit und erlitt stets Niederlagen: er fand Gefallen an der Astrologie in einer Zeit, wo die wahre Philosophie das Licht erblickte."

William Russell, den wir auf der rechten Seite sehen, wurde im Jahre 1613 geboren und starb 1700. Er schloss sich zuerst der Partei der Puritaner an und wurde vom Parlament zum Anführer der Reiterei ernannt: im Jahre 1643 verliess er die Partei des Parlaments und kämpfte unter dem Banner des Königs bei Newbury, aber noch im nämlichen Jahre kehrte er unter das der Puritaner zurück. Im Übrigen führte er ein durch äusseren Prunk glänzendes, aber tatenleeres Leben.

Das Doppelbild ist „Ant. van Dyck, Eques" gezeichnet: es wurde aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1633 gemalt.

Ein zweites Bild von ausserordentlicher Anmut ist das des *Philip Lord Wharton*, das sich im Museum Eremitage zu St. Petersburg befindet (**62**). Der junge Kavalier hält einen Hirtenstab in der Hand: sein Gesicht ist fast bartlos, nur mit einem leichten Schnurrbart bedeckt: sein Haar ist flockig und fällt in dichten Massen auf die Schultern und in Strähnen auf die Stirn: er trägt ein Samtwams von unbestimmter pflaumenblauer Farbe und darüber eine goldfarbige, mit einem Band auf der Schulter befestigte Draperie. Die Malerei ist emailartig, mit zarten Schatten und reichem Lichterspiel auf den Kleidern. Es ist ein Wunder von milder Klarheit, verklärter Farbe, schöner Menschlichkeit: eine Gestalt aus den elysäischen Gefilden, eine Märchenfigur, nicht nur das Sinnbild, sondern auch die Verkörperung zarter Jugend und adliger Anmut.



62. Anton van Dyck. — Philip Lord Wharton (St. Petersburg, Eremitage).

Das Stück trägt eine Inschrift aus späterer Zeit: *Philip Lord Wharton* 1632, *about the age of* 19. (Philipp, Lord Wharton, 1632, ungefähr 19 Jahre alt). Das Modell wurde im Jahre 1613



63. Jac. Jordaens. — Der Bauer und der Satyr (Brüssel, Herr M. Cels).

geboren; in seiner Jugendzeit galt er für den schönsten Mann und den grössten Stutzer seiner Zeit; er war ein Gegner des Königs, ein begeisterter Anhänger und ein vertrauter Freund Cromwells. Als Karl II nach England zurückkehrte, hiess ihn Wharton willkommen; später stellte er sich aber auf die Seite der Opposition. Im Jahre 1688 war er einer der

begeistertsten Förderer der Proklamation des Prinzen von Oranien zum Könige von England. Als im Jahre 1680 ein Gesetz, welches die Abschwörung von Jakob dem Zweiten forderte, durchging, weigerte Wharton sich zu schwören, indem er sagte: „Ich bin jetzt ein sehr alter Mann und habe soviele Eide in meinem Leben geleistet, dass Gott, wie ich hoffe, mir verzeihen wird, sie nicht alle gehalten zu haben, denn wahrlich, ihre Zahl ist so gross, dass ich mich ihrer aller nicht entsinnen kann. Aber dennoch widerstrebt es mir, am Ende meiner Tage noch einen mehr zu leisten." Er starb im Jahre 1696.

Das Stück wurde von Katharina II., Kaiserin von Russland, mit der Sammlung des



65. Jac. Jordaens. — Das Dreikönigsfest (Kaiserliches Museum, Wien).

Lord Walpole, der es selbst von der Familie Wharton gekauft hatte, erworben.

Unter den Antwerpener Malern aus Rubens' Zeit, die nicht zu seinen Schülern gehörten, ist Jacob Jordaens der bedeutendste. Er wurde am 19. Mai 1593 geboren und starb am 18. Oktober 1678. Er gab sich zunächst sehr unabhängig und eignete sich vielmehr die frühere Manier der Flämen als die Rubens'sche an; später folgte er dem Beispiel aller seiner Zeitgenossen und stand auch unter dem Einflusse des grossen Meisters. Sein Leben lang fuhr er jedoch fort, den Volkssitten entlehnte Vorwürfe zu malen. Er war vor allem der bürgerliche Maler und unterschied sich dadurch scharf von seinem grossen Vorgänger, dem Heldenmaler Rubens.



64. Jac. Jordaens. — Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen (Museum, Antwerpen).

Eines seiner allerersten Stücke stellt eine wiederholt von ihm gewählte Szene dar: *der Bauer und der Satyr* (**63**).

Es giebt eine äsopische Fabel, die folgendermassen lautet. „Ein gewisser Mann hatte Freundschaft mit einem Satyr geschlossen und speiste mit ihm zusammen. Es war Winter, und da der Mann fror, brachte er die Hände an den Mund und blies hinein. Als der Satyr ihn fragte, warum es dies tue, sagte er: „Ich wärme meine Hände gegen die Kälte". Als kurz darauf eine heisse Speise aufgetragen wurde, blies der Mann wieder hinein, und auf die Frage, weshalb er das tue, antwortete er: „Ich kühle das Essen ab". Der Satyr ergriff das Wort und sagte: „Ich verzichte auf Deine Freundschaft, weil Du mit demselben Munde warm und kalt bläst". Jordaens fand in dieser Erzählung Stoff zur Darstellung einer Bauernfamilie in ihrer gewöhnlichen Umgebung. In diesem Stück, das Herr A. Cels zu Brüssel besitzt, geschieht dies ohne irgendwelche Verschönerung der Menschen oder Dinge; aber in leuchtender Farbe und in kräftigem Lichte stellt er seine Dorfbewohner dar. Die Farbenfülle und die Ungelenkigkeit einiger Figuren und Gebärden sind Kennzeichen seiner ersten Manier.

Das Museum zu Antwerpen besitzt eines von Jordaens' Meisterstücken: *Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen* (**64**), ein Gegenstand, den Jordaens ebenfalls wiederholt malte, und welcher ihm die Gelegenheit zur Darstellung einer Szene aus dem flämisch bürgerlichen Familienleben bot.

Grossvater sitzt singend an der einen Seite des Tisches, Grossmutter an der anderen; Mutter sitzt am Tische mit ihrem Jüngsten auf dem Schosse, das, wie sein Brüderchen neben ihm, auf der Flöte spielt. Hinter dem Tische steht ein Dudelsackpfeifer und bläst auf seinem Instrument. Jordaens wählte sich selbst zum Modell des letzteren, wie er es bei solchen Vorwürfen



66. Jac. Jordaens. — Der Aufzug des Bacchus (Museum, Kassel).

zu tun pflegte. Oben auf einem Zierrahmen liest man den Spruch: „*Soo d'oude songen, soo pepen de jonge*". Jordaens hat das flämische Sprichwort etwas anders gewendet; es lautet wie folgt: „Zoo de ouden zongen, zoo *piepen* de jongen"; mit anderen Worten: *Wie die Alten singen, suchen die Jungen es mit ihren schwachen Stimmen nachzumachen*". Er machte daraus: „Zooals de oude zongen, zoo pepen („pfiffen") de jongen und er stellt sie denn auch auf der Flöte spielend dar. Er giebt aber dieser veränderten Handlung den Sinn des Sprichwortes: die Kinder ahmen das, was sie ihre Eltern tun sehen, nach. Das Stück ist „*J. Jord. fecit* 1638" gezeichnet. Es ist eines der ersten in der unter Rubens' Einfluss veränderten Manier gemalten Stücke.



67. David Teniers. — Der Verlorene Sohn (Louvre, Paris).

Ein Lieblingsvorwurf Jordaens' war *das Dreikönigsfest*, ein Schauspiel, das ihm mehr als irgend ein anderes, Gelegenheit bot, die Antwerpener Bürgerschaft in der ganzen geräuschvollen Heiterkeit ihrer Gelage, und in der Ausgelassenheit ihrer Schmäuse vorzuführen. Unter den zahlreichen Stücken, welche er diesem Sittenstudium widmete, ist keines das er mit mehr Sorgfalt bearbeitete, und das sich so sehr durch Farbenreichtum und Lichtglanz auszeichnet, aber auch keines, auf welchem das Getümmel so gross ist, als das im Kaiserlichen Museum zu Wien befindliche (**65**).

Jordaens teilt uns mit, dass er vielmehr ein Trinkgelage als ein Familienfest zu malen beabsichtige, denn auf die an der Wand befestigte Tafel malte er den Spruch: „*Nil similius*

insano quam ebrius". (Nichts gleicht mehr einem Narren als ein Trunkener). Nach alter Sitte ist jedem der Gäste ein Amt erteilt worden, das er bei Tische zu verwalten hat. Hier trug Jordaens Sorge, uns mit den Funktionen seiner Personen durch an ihre Kleider gesteckte oder vor ihnen auf dem Boden liegende Zettelchen bekannt zu machen. An der Spitze des Tisches sitzt der König mit einer Krone aus Pappe auf dem Kopfe. Hinter dem Tische steht der Narr, dann der Sänger, der Truchsess, der Bote, der Koch, der Arzt. Alle sind übermässig lustig und lärmend.

Das Stück wurde im Jahre 1656 vom Erzherzog Leopold Wilhelm, der es kurz zuvor bestellt oder erworben hatte, aus Brüssel nach Wien mitgenommen.

Ausser den den Volkssitten entlehnten Vorwürfen, malte Jordaens zahlreiche religiöse und mythologische Stücke. Unter diesen letzteren zeichnet sich durch seine lustige Handlung,



68. David Teniers. — Die Bauernkirmess (Kaiserliches Museum, Wien).

seine anmutige Komposition und seinen sonnigen Farbenton *der Aufzug des Bacchus* aus, welchen das Kasseler Museum besitzt (**66**).

Bacchus hält in der Rechten einen rebenumrankten Stab mit einer Feuerpfanne auf der Spitze, in der Linken einen Weinrömer, welcher von einer alten Frau gefüllt wird. Links steht eine junge Frau mit losem Häubchen und gelber Draperie; sie trägt einen Korb mit Trauben. Weiter nach hinten ein Mohr, der in der einen Hand einen Stab trägt, an dem Kannen und Gläser hängen, und mit der anderen ein Tamburin emporhält. Rechts im Hintergrunde ein junger Mann, der aus einer Flasche trinkt, und ein alter Waldgott, der einen rebenumrankten Stock mit einer Feuerpfanne auf der Spitze trägt. Im Vordergrunde links ein Kind mit einer Ziege, rechts ein zweites Kind, das die Flöte bläst. Es ist eine Gesellschaft lustig gestimmter, weinfroher Gäste, die zur Kirchweih zu gehen scheinen und unterwegs

ihr Lachen erschallen lassen und ihre Festtrophäen hoch emporheben. Nach der Malweise zu urteilen, datiert das Stück von 1638—1640.

DAVID TENIERS ist neben Rubens, Van Dyck und Jordaens einer der vier berühmtesten Maler aus der goldenen Zeit der Antwerpener Schule. Er wurde am 15. Dezember 1610 geboren. Im Jahre 1651 liess er sich als Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich in Brüssel nieder und starb dort am 25. April 1690. Er malte fast ausschliesslich Bauernkirchweihfeste und tat dies mit einer Leichtigkeit des Pinsels, einer Heiterkeit des Geistes und einem Wohlbehagen an den Sitten der Landbewohner und an der ländlichen Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die ihn zu dem hervorragendsten Maler der flämischen Bauern gemacht haben.

Das erste Stück, das wir von ihm abbilden, ist nicht dem Bauernleben entlehnt, obgleich die Szene sich in Teniers' gewöhnlichem Milieu abspielt; es ist *der Verlorene Sohn* befindet sich im Louvre (**67**).



69. Adriaan Brouwer. — Ein Zechgelage (Reichsmuseum, Amsterdam).

Der verlorene Sohn sitzt mit zwei reizenden Frauenzimmern am Tische vor der Tür einer Dorfschenke; ein junger Diener schenkt Wein, ein anderer steht zum Aufwarten bereit; die Wirtin schreibt die Zeche auf die Tafel der in der Kreide stehenden Kunden; der Wirt trägt einen Gang auf. Bei den Frauen steht die geheimnisvolle Gestalt einer Kupplerin; hinter dem Tisch ein paar possierliche Musikanten. Das Stück ist *David Teniers f. an* 1644 gezeichnet, und ist in dem hellgoldenen Ton, den Teniers sich damals angeeignet hatte, gemalt.

Ein ganz in seine gewöhnliche Manier und in sein beliebtes Genre schlagendes Stück ist *die Bauernkirmess* (**68**) aus dem Kaiserlichen Museum zu Wien. Wie gewöhnlich in diesen Stücken geht es bei dem fröhlichen Bauernvölkchen hoch her. Die einen tanzen, die anderen trinken, wieder andere schäkern. Auf der einen Seite kommt der Herr des Dorfes mit seiner Familie heranspaziert, um die Dorfbewohner in der Festfreude zu sehen. Auf der anderen Seite steht die Schenke mit dem H. Sebastian auf der Fahne, was vermuten lässt, dass dort die Bogenschützenzunft ihr Fest feiert.

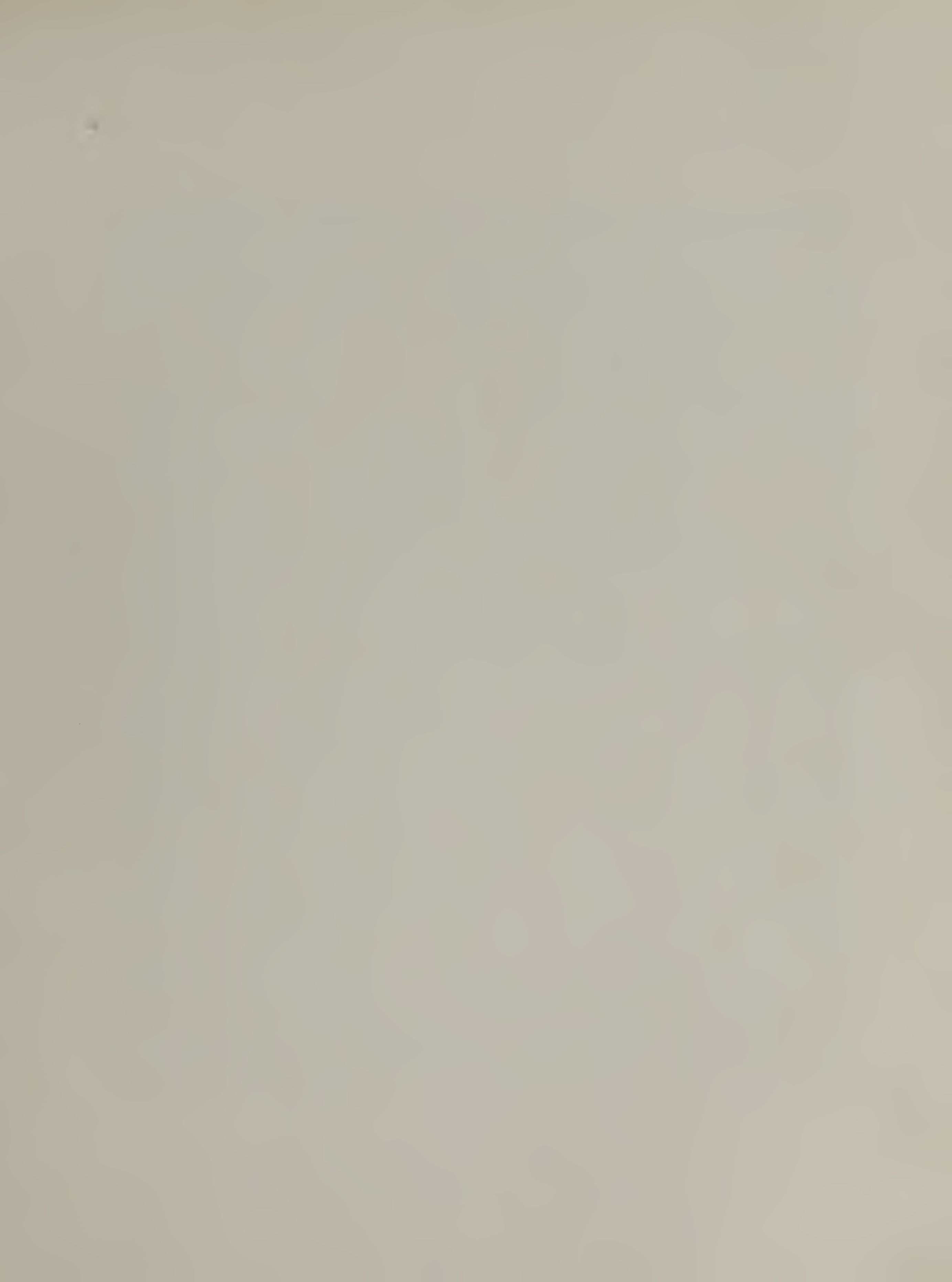
Ein Bauernmaler anderer Art ist ADRIAAN BROUWER. Teniers wahrte sogar in seinen, lärmvollen Kirmessen eine gewisse Anständigkeit, und machte seine Bauern eher zu vornehm als zu grob. Adriaan Brouwer sieht seine Helden anders; sie sind durch das Kneipenliegen stumpfsinnig geworden, und, infolge des Trunkes entweder blödsinnig oder tobsüchtig, fallen sie in blinder Wut einander an. Diese rohen Szenen zeugen von einem Maler von ungewöhnlicher Feinheit, der in Farbenharmonien schwelgt, scharf und fein die Lichtwirkung beobachtet, ein köstliches Farbenspiel ausbreitet und eine ungemein drama-

tische Kraft in seine Bauernraufereien legt. Es ist schwer zu sagen, ob er zur flämischen oder zur holländischen Schule gezählt werden muss. Er wurde wahrscheinlich 1606 zu Oudenaarde in Flandern geboren und begab sich schon jung nach Holland, wo wir ihn im Jahre 1626 finden. In den Jahren 1631—1632 kam er nach Antwerpen, wo er 1638 starb. Wir erwähnen zwei seiner Stücke; das eine ist ein *Bauernzechgelage*, das sich im Reichmuseum zu Amsterdam befindet (**69**), das andere eine *Rauferei*, die in der Münchener Pinakothek hängt (**70**).



70. Adriaan Brouwer. — Eine Rauferei (Pinakothek, München).

Beide Stücke sind, wie Brouwers Werke überhaupt, dünn und flüchtig in seltsamen weichen, zu den rohen derben Handlungen der Personen in scharfem Gegensatz stehenden Tönen gemalt; aber in diesem wüsten Treiben liegt ein Leben und eine Wahrheit, die bezeugen, wie richtig der Maler sah, und wie er die auf frischer Tat beobachtete Handlung auch ungeschwächt auf die Leinwand übertrug. Es war ihm gleichsam ein behaglicher Spott, die niedrigsten Menschen und ihr widerlichstes Treiben in den edelsten, verklärtesten Formen anstössig und zugleich bewundernswert zu machen. Dadurch erwarb er sich schon bei seinen Lebzeiten den Ruf eines grossen Künstlers, und dieser Ruhm lebt bis auf unsere Tage ungeschwächt fort, und steigt jetzt höher als je.





REMBRANDT VAN RIJN.

„SASKIA MIT DEM BRIEF."

(Mauritshuis, Haag; Eigentum des Herrn van Wageningen thoe Dekama).

III.

Das Goldene Zeitalter der holländischen Schule.

EBENSO wie die Flämen des 16. Jahrhunderts hatten die Holländer derselben Zeit die Gewohnheit angenommen, sich jenseits der Alpen durch das Studium der grossen italienischen Meister zu vervollkommnen. Sie brachten von dorther eine grosse Vorliebe für die akademische Kunst mit; sie verlegten sich fast ausschliesslich auf das Studium des menschlichen Körperbaues, auf schöne Haltungen und Gebärden, auf kunstvolle Komposition und sorgfältige Zeichnung und sie vernachlässigten das, was der Ruhm ihrer Vorgänger gewesen war: die reiche Farbe, die feine Wiedergabe der Einzelheiten, die dem Leben mit eigenen Augen abgelauschte Wahrheit. Ausserordentlich arm waren die letzten drei Viertel des sechzehnten Jahrhunderts; die Künstler, deren Namen die Geschichte noch erwähnt, Jan van Schoreel (1495—1532), Marten van Heemskerck (1498—1574), Hendrik Goltzius (1558—1616), sind minderwertig. Der einzige höher begabte Maler aus dieser Übergangsperiode ist Anton Mor (Antonio Moro). Er wurde zu Utrecht geboren, und im Jahre 1547 in die Lucaszunft zu Antwerpen aufgenommen, arbeitete lange Zeit in Madrid und Lissabon für den König von Spanien, Philipp den Zweiten, reiste viel und liess sich endlich in Antwerpen nieder, wo er zwischen den Jahren 1576 und 1578 starb. Seine Bilder zeichnen sich durch eine ungemein feste und fein nüancierte Färbung, richtige Beobachtung und kräftige Wiedergabe des Lebens aus.



71. Antoon Mor. — Königin Maria von England (Madrid, Museum).

Das Museum zu Madrid besitzt eine grosse Anzahl Gemälde von ihm; das Bild der Königin *Maria von England* (**71**) ist eines der bedeutendsten. Maria war bekanntlich die Gemahlin Philipps des Zweiten von Spanien, und der Maler bildete sie für ihren königlichen Gemahl ab. Sie sitzt in einem roten goldgestickten Lehnstuhl und hält in der einen Hand eine Rose und in der anderen Handschuhe. Sie trägt ein weiss- und schwarzes Mützchen mit einem Kranze von goldenen Perlen, ein schwarzes mit Pelz verbrämtes Mäntelchen, ein schwarzes weissgemustertes Kleid und reiche Juwelen. Der Gesichtsausdruck ist kühl, misstrauisch: ihre gewöhnlichen, harten und unliebenswürdigen Züge zeichnen sich durch eine hohe, runde Stirn, ein spitz zulaufendes Kinn, graublaue Augen und rötliches Haar aus. Das Gemälde ist mit grosser Sorgfalt, fest

und markig ausgeführt, die Beleuchtung ist gleichmässig kalt und klar, mit feinen Nüancierungen in den Schatten.

Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts ändert sich der Zustand auf einmal und gründlich. Das Land, dass nicht länger mehr im Besitz des Königs von Spanien ist, sondern unabhängig wird und die Republik der Vereinigten Niederlande bildet, nimmt erstaunlich an Macht, an Reichtum und auch an geistiger Bildung und Kunst zu. Die Malerei nimmt unter den Gaben, durch welche sie sich auszeichnet und einen hervorragenden Rang in der Welt erobert, die erste Stelle ein. Auch diese Kunst ist unabhängig geworden; sie folgt nicht mehr fremden Vorbildern, sondern wird von den eigenen Bedürfnissen und von der Auffassung ihrer Pfleger geleitet. Holland war jetzt ein Land von freien Bürgern, dass sich selbst regierte und sich des durch eigenes Schaffen errungenen Wolstandes erfreute; ein wichtiger Teil der Aufgabe seiner Maler wird die Abbildung der vornehmsten ihrer Mitbürger, einzeln oder in Gruppen, die reformierte Religion mit ihrem schlichten prunklosen Gottesdienst hat den Sieg über den prachtliebenden Katholizismus davongetragen; Hof und Kirche bedürfen keiner kostbaren Gemälde mehr. Die Bürgerschaft dagegen ist wohlhabend und kann sich den Luxus mit Kunstwerken gestatten; ihre beschränkten und spärlich erleuchteten Räume brauchen Bilder geringeren Umfanges, welche durch Farben- und Lichterspiel und durch Heiterkeit des Gegenstandes Leben und Munterkeit in die stille Wohnstube bringen. Die Bewohner dieser Häuser waren Menschen, die das Leben von der realen Seite auffassten und die Rolle, welche sie darin zu spielen hatten, ruhig und ernst berechneten: die Künstler unter ihnen sollten auch die Welt naturgetreu wiedergeben, indem sie in gediegener Weise das, was sie malerisches und anmutiges zeigt, und was sie lehrreiches oder erbauliches zu denken giebt, zum Ausdruck brachten, aber keine Täuschung, keinen falschen Schein zuliessen. Und so wurden wahre Natur, genaue Beobachtung, geschickte Ausarbeitung die Grundlagen ihrer Kunst.



72. Mich. Mierevelt. — Jakob Cats (Amsterdam, Reichsmuseum).

Die ersten Namen von Bedeutung, denen wir zur Zeit der Republik begegnen, sind die von Porträtmalern. An erster Stelle nennen wir Michiel Mierevelt. Er wurde am 1. Mai 1567 zu Delft geboren, ging bei Antoon van Montfoort, auch Blokland genannt, in die Lehre, und kehrte darauf nach Delft zurück, wo er 1641 starb. Er war der produktivste und gesuchteste Porträtist seiner Zeit und konterfeite viele Prinzen von Oranien und die bekanntesten Landes- und Zeitgenossen. Von diesen bilden wir *Jacob Cats* (1577—1660) ab, den beliebtesten Volksdichter der nördlichen Niederlande, der Advokat und Syndikus zu





73. Frans Hals. — Die Mahlzeit der Offiziere des St. Jorisdoelen (1616; Haarlem, Museum).

Middelburg und zu Dordrecht, im Jahre 1636 Ratssyndikus von Holland war (72). Er ist etwas nach rechts gewandt, in einem schwarzen mit braunem Pelzwerk verbrämten Sammettalar mit breitem, schlaffem Faltenkragen dargestellt. Das Bild ist gemalt, wie die Porträts

74. Frans Hals. — Die Mahlzeit der Offiziere des Cluveniersdoelen (1622—1627. Haarlem, Museum).



75 Frans Hals. — Die Mahlzeit der Offiziere des Cluveniersdoelen (1633, Haarlem, Museum).

Mierevelts überhaupt, in sorgfältiger, glatter Pinselführung, aber ohne starke Lichtwirkung, in ruhiger, etwas steifer Haltung, mit lebhaftem Augenglanz. Das Stück, im Besitze des



76. Frans Hals. — Die Regentinnen des Pfründnerhauses (1664, Haarlem, Museum).

Reichsmuseums zu Amsterdam, ist: *Aetatis* 56 *A*°. 1634 *M. Miereveld* gezeichnet. Dasselbe Museum besitzt ein zweites Bild von Jacob Cats von Mierevelt, das zu der Sammlung Hoop gehört und aus dem Jahre 1639 stammt.



77. Frans Hals. — Der Maler und seine zweite Gattin Lijsbeth Reyniers (Amsterdam, Reichsmuseum).

Schon gleich nach diesem verdienstvollen Porträtmaler tritt einer der grössten Meister der holländischen Schule auf: Frans Hals. Er wurde wahrscheinlich 1580 oder 1581 zu Antwerpen von Haarlemer Eltern geboren. In Haarlem, wo er sich im Jahre 1604 niederliess,

starb er am 29. August 1666. Er eignete sich einen breiten, kühnen Pinselstrich an, wie es keiner vor ihm und sehr wenige nach ihm wagten und konnten. In wenigen, mit leichter Hand auf das Tuch gebrachten Strichen wusste er eine Figur sprühend vor Leben zu machen; seine kühnen Striche haben dazu eine bewunderenswerte Feinheit des Farbentones. Er gehört der Zeit nach zu den ältesten holländischen Malern, der Manier nach zu den jüngsten. Das Museum von Haarlem bestitzt mehrere Schützenstücke von ihm, — grosse Gemälde, auf welchen sich Offiziere desselben Korps der Bürgerwache abbilden liessen — und Regentenstücke, Porträts von Verwaltern oder Verwalterinnen irgend einer gemeinnützigen Stiftung. Wir bilden vier dieser Stücke ab.

78. Frans Hals. — Die Magd mit dem Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Die Mahlzeit der Offiziere des St. Jorisdoelen (1) (**73**). Das Stück trägt die Jahreszahl 1616. Um einen Tisch sitzen zehn Personen ziemlich regelmässig gereiht; die Linie wird nur von einem stehenden Fahnenträger in der Mitte unterbrochen. Es sind alles heitere Figuren, deren lebenslustige Gesichter durch die Röte der Gesundheit erhellt und durch Essen und Trinken erhitzt sind. Die Kleidertracht besteht aus einfachen schwarzen Röcken, über welche sich weiss- und rotseidene Brustschärpen ziehen, und aus weissen, gefältelten, steifen oder schlaffen Kragen. Bloss die Fahnenträger zeichnen sich durch eine verschiedene und ziemlich sonderbare Kleidung aus: der rechtsstehende trägt einen wunderlichen Zylinderhut mit weiss- und schwarzem aufrechtstehenden Federbusch; ein zweiter neben ihm stehender trägt ein braunes Wams von sehr kräftiger Farbe.

Ein zweites Bild stellt die am 18. Oktober 1622 gehaltene *Mahlzeit der Offiziere des Cluveniersdoelen* dar (**74**); es ist erst fünf Jahre später gemalt worden und trägt die Jahreszahl 1627. Der Pinselstrich des Malers ist viel freier, sein Farbenton grauer geworden. Es ist Bewegung in seine Personen gekommen, die nach Gutdünken stehen oder sitzen; der feste Zusammenhang zwischen ihnen ist aufgehoben, sie sind in zwei Gruppen geteilt, die kaum mit einander verbunden sind. Aber ansprechend, gesund und voll Leben sind alle Gesichter, die an dem Tische Sitzenden lassen es sich gut schmecken, die Stehenden nehmen vergnügt Teil an der Freude, keine Waffenschar

1) St. Georgsschützenzunft.

prangte je in lachenderen Farben, keine Tischgenossen strahlten je von lustigerer Laune. Im Hintergrunde sind zwei Fenster, von denen eins auf den Garten hinausgeht.

Das dritte Stück stellt *die Offiziere des Cluveniersdoelen* im Jahre 1633 dar (**75**). Der Pinselstrich ist noch freier geworden, die Schärpen sind nicht mehr ordentlich über den Rock gelegt, sondern sehr lose darüberhin geworfen und mit breiten Schleifen geknotet; es giebt keine Gruppierung, keine Ordnung mehr; jeder sitzt oder steht und kehrt und wendet sich wie er will; sie essen oder lachen nicht mehr, die Handlung ist verschwunden, sie wirken nur malerisch. Sie leben für den Maler, der sie nach Belieben und Willkür behandelt; er macht sie zu Blumen in einem grossen bunten Kranze, rechts: eine gelbe Schärpe, weisse Manschetten, Goldstickerei auf dem Schwertband; links breite, orangefarbige, weisse und blaue Schärpen, ein hellgelber Rock, und über alle diese herrlichen Farben strahlt das warme Sonnenlicht, welches dieser prachtvollen Gruppe Leben und Glanz verleiht. Der Meister ist zu völliger Reife gelangt.



79. Frans Hals. — Willem van Heythuysen (Wien, Lichtensteingalerie).

Das vierte Stück stellt *die Regentinnen des Pfründnerhauses* dar (**76**). Es ist im Jahre 1664 gemalt worden und ist ein Seitenstück zu den *Regenten des Pfründnerhauses*, aus dem nämlichen Jahre stammend. Sie sind ihrer vier mit einem Dienstmädchen. Sie beschäftigen sich nicht mit den Angelegenheiten des Stiftes, sie sitzen als Modell vor dem Maler. Dieser ist alt geworden. Die Ungezwungenheit seiner jüngeren Jahre ist in Ungebundenheit übergegangen. Er hat alles vereinfacht und giebt sich keine Mühe mehr; er sucht nicht mehr nach schönen Farben: weiss und schwarz mit einigen Fleischfarben ist alles, was er für nötig hält, und trotzdem findet man in dieser vernachlässigten und verarmten Form den Maler des Lebens, den Beobachter der Menschennatur wieder.

Unter den von Frans Hals gemalten Familienporträts nimmt das ihn selbst und seine Gattin darstellende aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam eine hervorragende Stelle ein.



80. Frans Hals. — Hille Bobbe (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Frans Hals und seine zweite Gattin Lijsbeth Reyniers (77) sitzen auf einer Bank im Grünen, am Rande des Weges, wo man auf der gegenüberliegenden Seite einen Park mit einem Schlosse, Brunnen und Statuen sieht. Sie sitzen dort gemütlich, geniessen die heitere Natur und freuen sich ihres Beisammenseins. Zufriedenheit und Frohsinn liest man aus den Gesichtern der Beiden, sie haben zum Spazierengehen ihre besten Kleider angezogen, aber das hindert sie nicht, behaglich das schöne Leben zu geniessen. Er sitzt zurückgelehnt, um herzlicher lachen zu können; sie hat die eine Hand mit einer Gebärde und einem Ausdruck der Vertraulichkeit und Zufriedenheit auf seine Schulter gelegt. Es ist ein Bild ehelichen Glückes und kummerloser Lust.

Ein Stück von gravitätischerer Haltung, aber nicht weniger innigem und stillem Genügen ist *die Magd mit dem Kinde* aus dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (78). Eine Magd mit schwarzem Kleide, weissem Kragen und weisser Haube hält auf dem rechten Arm ein Kind, dem es eine Birne anbietet. Die Kleine trägt ein goldgelbes Kleid, einen Spitzenkragen, eine Spitzenhaube und hält eine Rassel in der Hand. Freundlich lächelt die junge gesunde Magd uns zu. Freudig blickt das reich gekleidete Kind uns an. Ein Bild aus dem Leben gesunder, wohlhabender Menschen. Das Stück stammt aus dem Schlosse Ilpenstein und stellt wahrscheinlich ein Mädchen aus der Familie dieses Namens mit ihrer Amme vor. Es wurde im Jahre 1873 zu Amsterdam bei der Versteigerung Ilpenstein vom Berliner Museum angekauft. — Frans Hals zeichnet sich auch in der Darstellung einzelner Figuren aus, besonders wenn diese ein kriegerisches Aussehen haben. Sehen sie lebenslustig aus, wenn sie zu Tisch sitzen, oder gemütclih beisammen sind, so können seine Haudegen auch eine höchst elegante Haltung annehmen, wenn sie



81. Thomas de Keyser. — Die Familie Meebeeck Cruywaghen (Amsterdam, Reichsmuseum).

ganz allein vor ihm stehen. Sie geben sich dann ausserordentlich martialisch und mit einer Natürlichkeit, als ob es ihre gewöhnliche Haltung wäre. So ist sein *Willem van Heythuysen* aus der Lichtensteingalerie zu Wien (**79**) dargestellt. Welche Tapferkeit, welche Tüchtigkeit: ein ganzer Charakter voll Unverzagtheit und Offenherzigkeit spricht aus der vorgestreckten, den Griff des Schwertes umklammernden Hand und aus dem in die Seite gestemmten Arm, aus dem Auge, dass uns fast herausfordernd anblickt und, das sich so im vollen Lichte unter den breiten aufgeschlagenen Krämpen des Hutes zeigt.

Wieder von einer anderen Seite zeigt Hals sich in seiner *Hille Bobbe* aus dem Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin (**80**). Es ist eine Hexenfigur mit einer Bierkanne in der Hand, einer Eule auf der Schulter, den Kopf grinsend zur Seite gewandt. Ausserordentlich hässlich ist das Weib, und die Kleider schlottern ihr am Leibe, aber voll Leben ist auch sie mehr anziehend als abstossend, durch die Herzlichkeit, womit sie ihr Hohngelächter erschallen lässt. Merkwürdig ist die Leichtigkeit, mit welcher die Figur gemalt ist; in einigen Strichen ist der Kopf, in wenigeren noch die Kleidung auf die Leinwand geworfen, und trotzdem steht sie so fest und scharfumrissen da, dass keine weitere Bearbeitung sie deutlicher kennzeichnen könnte. Es ist des Meisters letzte Manier, die wir hier wiederfinden, und die wir schon in seinen Regentinnen des Pfründnerhauses bemerkten.



82. Thomas de Keyser. — Gelehrter an einem Tische sitzend (Haag. Museum).

Bedeutend jünger als Frans Hals ist der grosse Porträtmaler, der der Zeit nach auf ihn folgt, Thomas de Keyser, 1596 oder 1597 zu Amsterdam geboren und daselbst 1667 gestorben. Aber obgleich an Jahren jünger als sein Vorgänger, ist seine Kunst eine ältere; sie hat nämlich nicht die Leichtigkeit, die Lebhaftigkeit der Hals'schen Manier. Sein Pinselstrich ist markiger, seine Darstellung würdevoller. Seine Personen nehmen das Leben ernst, und ernst giebt er sie wieder. Ruhig sitzen sie in ihren mit gediegenem Luxus ausgestatteten Räumen in reicher, aber dennoch einfacher Kleidung; der Blick ihrer Augen ist so klar, und sie sind sich so vollständig ihres eignen Wertes bewusst, dass man gleich von vornherein in ihnen Männer, die eine hohe Stellung im Handel und in der Regierung von Stadt und Land einnehmen, erkennt. Und solche Personen, welche die Kraft und der Ruhm des jungen Hollands waren, die die kleine Republik gross machten, liessen sich vorzugsweise von Thomas de Keyser malen. Er zeichnete sie sorgfältig, naturgetreu, in schlichten, aber ungeschwächten Farben, von einem klaren und stillen Lichte übergossen, das gravitätische Äussere ganz im Einklang stehend mit der würdevollen Art.

In seinen Porträts einzelner Personen oder in Familiengruppen von mässiger Grösse ist seine Manier am schärfsten ausgeprägt. So in seiner *Familie Meebeeck Cruywaghen* aus

dem Reichsmuseum zu Amsterdam (**81**). Man sieht da Grossmutter, Vater, Mutter und sechs Kinder. Einer der Knaben hält ein an einen Karren gespanntes Pferd am Zügel; auf dem Wagen sitzt ein zweiter Junge, zwei andere halten einen Bock am Kopfe, zwei Schwesterchen stehen bei der Grossmutter. Es ist eine reizende und natürliche Gruppe mit schlichter, markiger Farbengebung; die Eltern dunkelgekleidet mit weissen Kragen, die Kinder in grünlichgrauen oder hellgelben Kleidern; über den dunkeln Hintergrund wölbt sich ein schöner Lichthimmel. Kleiner ist die Figur, die das Königliche Museum im Haag von ihm besitzt. Sie stellt einen *Gelehrten an einem Tische sitzend* vor. Auf dem Tisch, welcher mit einem roten persischen Teppich bedeckt ist, steht ein Pult mit drei Büchern (**82**). In einem dieser Bücher blättert der Mann, der einen schwarzen breitkrämpigen Hut, die beliebte Kopfbedeckung jener Zeit, trägt. Auf seinem schwarzseidenen Wams trägt er einen weissen Kragen. Er ist ein Urbild von Gesundheit, Gravität und Selbstständigkeit; gegen den neutralen Hintergrund tritt sein schwarzes Gewand klar, fast leuchtend mit hellem, beinahe weissem Schimmer hervor; sein Gesicht ist fast wie emailliert mit rosiger, rahmfarbiger Haut.



83. Rembrandt. — Die Opferung im Tempel (Haag, Museum).

Thomas de Keyzer kann mit Recht als der Vorläufer von Hollands grösstem, zehn Jahre jüngerem Maler, Rembrandt van Rijn, betrachtet werden. Der ältere Meister war an Schöpfungskraft nicht mit dem jüngeren zu vergleichen, aber er verlieh schon seinen Menschen eine Innigkeit des Lebens, eine Ungezwungenheit der Haltung, die man bei seinen Vorgängern, ausgenommen bei Frans Hals, nicht findet; den Fleischpartien verleiht er dabei einen Schimmer, den hellen Teilen ihrer Kleidung einen Glanz, die den Farbenzauber Rembrandts ankündigen. Rembrandt wurde zu Leyden am 15. Juli 1606 geboren; in der zweiten Hälfte des Jahres 1631 liess er sich in Amsterdam nieder, wo er bis zu seinem Tode, am 8. Oktober 1669, wohnte. Wie die meisten grossen Maler änderte er fortwährend seine Manier. Er fing damit an, mit Gewissenhaftigkeit die Natur in ihren Einzelheiten zu studieren und wählte sein eigenes Porträt und das seiner Eltern zum Modell; er wird schon gleich anfangs durch die Zauberkraft des Lichts, das allem Leben Glanz und Schönheit verleiht, angezogen.

Wenn er sich von irgendwelchem Vorgänger leiten liess, so war es Adam Elsheimer, mit dem er nicht persönlich zusammentraf, den er aber durch Pieter Lastman, seinen Lehrmeister und selbst Schüler Elsheimers, kennen lernte. Letzterer erkannte das Licht als die



84 Rembrandt. — Die anatomische Vorlesung des Professors Tulp (Haag, Museum).



höchste Gottheit in der Malerei, und in seinen Szenen aus der Natur, wie in seinen Interieurs, zeigte er sich als einen leidenschaftlichen Verehrer derselben. Rembrandt folgte ihm nach und übertraf ihn weit. Er erkannte dem Lichte eine grössere Rolle zu, als seine Vorgänger und Nachfolger: nicht nur das Äussere der Menschen und Dinge liess er dadurch modellieren und hervorheben, er liess es auch ins Innere des Menschen scheinen; er liess es nicht nur die kalte Wirklichkeit erwärmen, er liess es alle Dramen, die sich im Leben des Menschen und in der Geschichte der Völker abspielen, bestrahlen und beseelen. Er fängt an mit hellen Lichtern, die er in starken Flecken gegen sehr dunkle Flächen hervortreten lässt; allmählich wird sein Ton wärmer und gewinnt an zusammenfassender Kraft, welche nicht mehr diese oder jene Einzelheit hervorhebt, sondern das gesamte Leben wirken und die Menschen mit ihrer Umgebung verschmelzen lässt.



85. Rembrandt. — Eine dreiundachtzigjährige Frau (London, National Galerie).

Das erste Werk, in welchem er diese Meisterschaft zeigt, ist die *Opferung im Tempel* aus dem Königlichen Museum im Haag, aus dem Jahre 1631 stammend (83). Unter den unermesslichen Gewölben des Tempels, dessen Pfeiler und Bogen oben im Dämmerlichte dem Auge entschwinden, findet die ergreifende Szene statt. Simeon ist auf die Kniee gesunken und dankt Gott, dass es ihm verliehen wurde, den Messias zu sehen. Maria und Joseph sind vor dem göttlichen Kinde niedergekniet, mehr verwundert über das Entzücken des Hohenpriesters, als dasselbe teilend. In ehrfurchtsvoller Bewunderung stehen die anderen Priester vor diesem Schauspiel, und im Hintergrunde verliert sich die Volksmenge in den sie verdunkelnden Schatten. Die Hauptfiguren sind klar und mit gewissenhafter Sorgfalt gemalt; sie strahlen in dem geheimnisvollen Raum wie glänzende Lichter in warmgetöntem Dunst. Es ist kein irdischer Vorgang, den der Künstler darstellt: es ist eine Vision, die er mit den geistigen Augen



86. Rembrandt. — Selbstbildnis (Paris, Louvre).

gesehen hat, und die er zu einer übernatürlichen Erscheinung umschafft. — In demselben Museum befindet sich eines der Meisterwerke Rembrandts, *die anatomische Vorlesung des Professors Nicolaas Pieterszoon Tulp* (**84**). Es stammt aus dem Jahre 1632 und stellt den Professor dar, der sieben seiner Kollegen den Muskelbau des Vorderarmes erklärt. Es ist ein Zunftgemälde nach Art der Regentenstücke, wie sie sich massenhaft in Holland finden und schon *vor* Rembrandt gemalt wurden. Dieser flösst dem alten Vorwurf neues Leben ein, indem er seine Modelle nicht in einer Reihe oder in einer untätigen Gruppe aufstellt, sondern sie leben, handeln, denken lässt und sie in verschiedener Haltung und in einer stark gebrochenen Linie aufstellt. In diesem Stücke ist der Künstler ganz in die Wirklichkeit getreten, in den kahlen Lehrsaal und unter die ernsten Männer der realen Wissenschaft hinabgestiegen. Er hat sie mit eigenen Augen gesehen und will sie treu wiedergeben; aber bei aller Ehrfurcht, die er für ihr eigenes sehr persönliches Leben zeigt, bricht seine Lust und Kunst umzuschaffen doch hervor. Aus ihren Gesichtern strahlt eine edlere, als die alltägliche Lebensflamme, und gleichsam um sich für die Fesseln, welche ihre Selbstständigkeit ihm anlegt, zu rächen, lässt er von der absichtlich in den Vordergrund gerückten Leiche einen Schimmer ausgehen, der dem leblosen Körper mehr Glanz, das heisst für ihn grösseren Wert giebt, als den dahinter stehenden Menschen. Das Gemälde wurde für die Chirurgenzunft zu Amsterdam verfertigt und im Jahre 1828 von König Wilhelm dem I. für das Königliche Gemälde Museum angekauft.



87. Rembrandt. — Saskia van Ulenborgh (Kassel, Museum).

Ganz nach der Wirklichkeit ist auch sein *Porträt einer dreiundachtzigjährigen Frau* in der National Galerie zu London gemalt (**85**). Es ist voll kräftigen Lebens, täuschend wahr



88. Rembrandt. — Rembrandt mit Saskia auf dem Knie (Dresdener Galerie).

wiedergegeben. Es muss eine sehr kernige Frau mit regelmässigen Zügen, klarem Blicke und eine scharfe Beobachterin des um sie her Geschehenden gewesen sein. Rembrandt hat nicht an ihr herumphantasiert; war sie doch keine Frau, die das Träumen oder die Träumer liebte; sie flösste einem jeden und auch ihrem Maler Achtung ein. Ihr schneeweisser Kragen und

ihre weisse Mütze umgeben ihr Gesicht scharf und umrahmen es ganz; es ist mit kurzen Strichen, mit ungewöhnlicher Ausführlichkeit, aber dennoch mit steigender Sattheit und Breite gemalt; ein wahrer Triumph für den achtundzwanzigjährigen Meister, der bewies, dass er schon alles mit Leichtigkeit und Richtigkeit, in seiner eigenen Weise, und trotzdem naturgetreu, ausdrücken konnte. Nach der Inschrift einer nach diesem Porträt gemachten, ebenfalls in der National Galerie zu London befindlichen, Zeichnung, soll die Dargestellte Françoise van Wassenhoven heissen. Im nämlichen Jahre 1634 malte er sein *Selbstbildniss* aus dem Louvre (**86**). Es ist eins der Bilder, die er dutzendweise von seiner allerersten Künstlerzeit bis zu seinen letzten Jahren von sich selbst machte. Er schmückt sich gerne mit irgend einem köstlichen Juwel, mit einem eleganten Kleidungsstück, mit einer keck auf dem wallenden Haar stehenden Mütze, einem Mantel, der ihm in breiten Falten über die Schulter herabfällt und um den sich eine reiche Kette windet.



89. Rembrandt. — Die Entführung des Ganymedes (Dresdener Galerie).

1634 ist das Jahr seiner Heirat mit der einundzwanzigjährigen Saskia, die ihm zu früh entrissen wurde. Er war jung, glücklich, voller Schaffenslust. Er blickt freimütig aus den grossen, gutmütigen Augen, weil der Horizont des Lebens grenzenlos weit vor ihm offen liegt. Es ist eine ausgezeichnete Probe seiner damaligen Manier, mit Sorgfalt und Ehrfurcht für die Wahrheit ohne irgendwelche Kühnheit in allen Einzelheiten des Gesichts gemalt. Der warm durchsichtige Kopf hebt sich von dem halbbeleuchteten Hintergrunde ab und taucht daraus gleichsam wie fleischgewordenes Licht auf. Das Licht ist noch jung und jungfräulich, der Schimmer noch leise und schüchtern, die Haut hat etwas zartes und duftiges wie der aus Morgennebeln hervorbrechende Sonnenschein.

Rembrandt ward nie müde, sein eigenes Bild zu malen. Er stellt sich dar in den Tagen jugendlicher Hoffnung, in denen seiner jungen Liebe, voller Erwartung, voller Lebenslust, durch das angenehme Äussere, das er sich selbst gab, bezaubert, der Welt sein Glück mitteilend; in späteren Jahren ist sein Ton schlichter, sein Äusseres ernster und sein Geschmack einfacher; und später noch, in den Tagen der Schmerzen und bitteren Leiden, stellt er sich im Verfall seiner Kräfte, in der Beklemmung seines Gemütes dar.

Ungefähr im Jahre seiner Heirat malte er das Porträt seiner jungen Frau, *Saskia van Ulenborgh*, das sich im Kasseler Museum befindet (**87**). Es ist noch mit der äussersten Sorgfalt gemalt, aber das Licht ist wärmer und viel glanzvoller geworden. Er hat das einfache Bürgerkind wie eine Prinzessin ausgeputzt: Saskia trägt einen roten Hut mit weisser Feder,

ein purpurnes Sammetkleid mit gelbbraunen Ärmeln, einen Pelzmantel und überall Juwelen: auf dem Hut, im Haar, in den Ohren, um den Hals, auf der Brust, um das Handgelenk. Und trotzdem ist dieser überreiche Schmuck nicht protzig; er ist mit soviel Geschmack gewählt, dass eine Dame unserer Zeit ihn noch, ohne Anstoss zu erregen und mit aller Aussicht, Blicke der Bewunderung auf sich zu ziehen, tragen könnte. Die Malerei ist miniaturartig fein, das sonnige Gesicht weich, jung, rein, das Geschmeide köstlich glänzend, gleichsam *ein* Edelstein, die breiten, duftig herabfallenden, wie in nichts zerfliessenden Ärmel, machen es zu einem Juwel von Gemälde. Rembrandt hatte das Porträt bis 1652 behalten, als er es an Six



90. Rembrandt. — Die Blendung des Samson (Frankfurt, Museum).

als Unterpfand abtreten musste; im Jahre 1750 kaufte es der Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen mit der Keuverschen Sammlung.

Etwa ein Jahr nach seiner Heirat, 1635 oder 1636, malte *Rembrandt sich selbst mit Saskia auf dem Knie*, ein in der Dresdener Galerie befindliches Stück (88). Er ist im glücklichsten Zeitpunkt seines Lebens und malte das lustigste Bild, das er von sich selbst oder von irgend einem anderen Modell machte. Er sitzt da mit der einen Hand das hohe Weinglas aufhebend, die andere um die Taille seiner Gattin gelegt. Er prangt in einem eleganten Offiziersanzug, mit grossem Federbusch auf dem Hut, in roter Jacke, langem Schwerte an der Seite,

und sieht so lustig aus, wie ein junger, liebender Mann und ein weintrinkender Landsknecht aussehen kann. Auch sie scheint glücklich, aber ruhig und etwas gelassen in ihrer Zufriedenheit. Alle Ausgelassenheit wie auch alle Helle des Lichtes und des Lachens überträgt er auf sich; sie bleibt still im Mittelgrunde in matter, gleichmässiger Klarheit.

In demselben Museum und aus derselben Periode finden wir ein Stück von Rembrandt mit einem komischen Beigeschmack: es ist *die Entführung des Ganymedes*, aus dem Jahre 1635 stammend (**89**). Es ist eine sehr eigentümliche Auffassung des mythologischen Vorganges, eine wol etwas mutwillige Umwandlung eines dichterischen Märchens aus dem sonnigen Hellas in alltägliche Prosa. Der geflügelte Diener und Begleiter Jupiters hat den kleinen



91. Rembrandt. — Das Opfer der Manoah (Dresdener Galerie).

Ganymedes der Erde entführt und trägt ihn durch die Luft. Der Knabe, der Kirschen ass, hat vor Schreck zu weinen angefangen und ist dermassen bestürzt, dass er sich wie ein gewöhnliches Menschenkind benimmt und einen spritzenden Wasserstrahl durch die Luft herabgiesst. Es ist freilich etwas übermütig, das Altehrwürdige zu verspotten, und es gehörte eine gewisse Kühnheit und Ursprünglichkeit dazu. Rembrandt hat sich nicht lange überlegt, sein Wagnis auszuführen. Ein prächtiges Kind ist der kleine Schreihals, sorgfältig und richtig gemalt, von reicher Lichtwirkung ins Weisse; der Vogel tritt weniger hervor und ist nur als Nebensache behandelt.

In ein ganz anderes Extrem verfällt Rembrandt in dem Stück: *die Blendung des*

Samson, das bis 1905 dem Grafen von Schönborn zu Wien gehörte und darauf für das Museum zu Frankfurt angekauft worden ist (**90**). Es ist das dramatischste Werk, das Rembrandt schuf; er stellt kein Drama dar, das sich im Gemüte des Leidenden abspielt, sondern eine äusserliche Szene von roher Gewalt, von Henkerarbeit. Samson liegt auf der Erde, ein Soldat schlingt ihm eine Kette um die Hand, ein anderer sticht ihm ein Auge aus, ein dritter droht ihm mit einem Speer, ein Philister schlingt ihm die Arme um den Hals, um seinen Kopf an der Erde zu halten, und Dalila, deren Züge Saskia entlehnt sind, eilt mit den von ihr abgeschnittenen Haarlocken davon. Der Schmerz verzerrt krampfhaft Beine, Füsse und



92. Rembrandt. Die Nachtwache (Die Korporalschaft des Frans Banningh Cock) (Amsterdam, Reichsmuseum).

Gesicht des gefolterten Israeliten; wild ringt er mit der Übermacht, aber seine Kräfte sind gebrochen. Auf ihn fällt alles Licht, den furchtbaren Ringkampf in seiner ganzen Wildheit hervorhebend. Wahrscheinlich schenkte Rembrandt dieses Gemälde im Jahre 1636 dem Sekretär des Fürsten Frederik Hendrik, Constantijn Huygens, zum Dank für die ihm geleisteten Dienste.

Ein anderer dem Alten Testamente entlehnter Vorwurf, *das Opfer des Manoah*, im Besitze der Gemäldegalerie zu Dresden, aus dem Jahre 1641 stammend (**91**), ist von ganz anderer Art, voller Sammlung und tiefer Empfindung. Die Eltern Samsons, Manoah und seine

Gattin, waren schon alt und hatten noch keine Kinder; da kam ein Engel zu der Frau und offenbarte ihr, dass sie einen Sohn gebären werde, der Grosses für Israel wirken solle. Als der Engel zum zweiten Male auf dem Felde erschien, opferte Manoah dem Herrn einen Bock, damit ihr Wunsch erhört werden möchte. „Und als die Flammen vom Altar zum Himmel aufstiegen, fuhr der Engel des Herren mit der Flamme empor. Als Manoah und seine Gattin dies sahen, fielen sie auf das Angesicht zur Erde nieder." Auf Rembrandts Bild sieht man das Opfer auf der Erde brennen und den Engel in die Luft emporsteigen; Manoah und seine Frau fallen nicht nieder, sondern beten mit grosser Inbrunst; so verdolmetschte Rembrandt den Text, indem er das Malerische der geschichtlichen Überlieferung vorzog. Für ihn war das Merkwürdige in der übernatürlichen Geschichte die doppelt natürliche Erscheinung; zunächst die betenden Personen, die Frau voller Andacht, der Mann tief ergriffen, und dann die Wirkung des Lichtes auf die beiden Personen: der Mann von der Flamme des Opfers bestrahlt, die Frau vom Sonnenlichte beschienen. Der Maler ist in seiner vollen Kraft, ohne irgend welche Ausschweifung; er giebt möglichst innig und fromm den Wunsch der Eltern, die sich nach einem Kinde sehnen, wieder, den auch Rembrandt und Saskia in diesem Augenblicke hegten, wo sie ihre drei ersten Kinder verloren hatten und sehnlichst der Geburt eines vierten entgegensahen.



93. Rembrandt. — Elisabeth Bas (Amsterdam, Reichsmuseum).

Im darauffolgenden Jahr schuf Rembrandt sein berühmtes Stück, *die Korporalschaft des Frans Banningh Cock*, gewöhnlich *die Nachtwache* genannt, aus dem Jahre 1642 stammend und im Besitze des Reichsmuseums zu Amsterdam (**92**). Den ersten Namen führt es, weil es den Auszug des Fähnleins des Hauptmanns Frans Banningh Cock darstellt; den zweiten, weil die von goldenem Lichte strahlenden Hauptpersonen aus der finsteren Nacht vorwärtszuschreiten scheinen, und weil dieses Wunderwerk glühenden Sonnenscheins den Zeitgenossen, die es mit dem gewöhnlichen Farbenton der Schützenstücke verglichen, dunkel erschien. Während in jenen Werken die Personen gewöhnlich regelmässig in einer oder in mehreren Reihen geschart stehen, oder gemütlich um einen Tisch sitzen, hat Rembrandt hier das Fähnlein in voller Bewegung dargestellt, nicht die Bewegung des vorwärtsschreitenden Kriegerhaufens, sondern die einer Truppe, die sich zum Aufmarsch ordnet. Vorne und in der Mitte schreitet der schwarze Hauptmann mit roter Schärpe, weissem Kragen und weissen Manschetten einher; neben ihm der Leutnant

ganz in goldener Farbe mit weisser Schärpe und silbernem Halskragen, eine Lanze mit blaugelber Franse in der Hand, und ein kleines Mädchen in flimmerndem Golde; die zwei schimmernden Lichtpunkte, zwischen welchen der dunkele Hauptmann hervortritt. Weiter links ein roter Mann, der sein Gewehr lädt, und rechts und dahinter die ganze Truppe, die in halbem Dämmerlichte mit hellen Flecken schwebt: alles in allem der Triumph des allgewaltigen Lichts, das aus dem Schattenreich, wo die Finsternis herrscht, die Menschen zum Leben heraufbeschwört. Es ist auch der Triumph der schaffenden Phantasie. Rembrandt, der sich selbst und alle seine angehörigen zu allerlei Gestalten aus Tausend und einer Nacht umgekleidet und umgemodelt hatte, versuchte dasselbe Wagnis an einem vornehmen Fähnlein der Bürgerwache. Wir staunen seine Zaubermacht an, dürfen uns aber nicht wundern, dass seine Zeitgenossen es nicht so ohne weiteres guthiessen, als sie sich in dieser Weise von ihm vermummt sahen. In der Tat, ausser dem Hauptmann, dem Leutnant und dem Fähnrich, haben alle anderen sehr viel von einer Maskerade; zerknüllte und glatte Hüte jeder Form, Kleider jeder Farbe und Waffen jeder Art; nimmt man dazu noch die jungen Krieger mit den Helmen, das kleine Mädchen mit dem Diadem im Haare und den kleinen Knaben mit dem Kranz um den Kopf, so sieht die ganze Schar einem Kirmessaufzug nicht unähnlich. Das Stück wurde für das Schützenhaus der Armbrustschützen gemalt und zuerst in ihrem grossen Saal auf dem Singel zu Amsterdam aufgestellt; später wurde es nach dem kleinen Kriegsratssaal im Rathaus, dem heutigen Königlichen Schloss überführt; nachher wurde das Bild von der Stadt Amsterdam, der es gehört, im Trippenhaus, dem früheren Museum, und endlich im Reichsmuseum untergebracht. Ungefähr aus derselben Periode besitzt das Reichsmuseum ein ausgezeichnetes Porträt, das der *Elisabeth Jacobsdochter Bas*, der Witwe des Admirals Jochem Hendrikszoon Swartenhout (**93**). Sie erinnert an die 83jährige Frau aus der National Galerie, von der wir früher sprachen; solch eine kernige Frau muss auch diese gewesen sein, aber sanfter und gefälliger als die ältere. Ein Urbild eines gesunden Menschen und gesunder Kunst, so ruhig und kräftig, so bürgerlich und dennoch so vornehm.



94. Rembrandt. — Die heilige Familie mit den Engeln (St. Petersburg, Eremitage).

Eine liebliche Mischung des Irdischen mit dem Überirdischen bietet uns *die H. Familie mit den Engeln* aus der Eremitage zu St. Petersburg (**94**). Das Menschliche, das einfach



95. Rembrandt. — Die Jünger zu Emmaus (Paris, Louvre).

Bürgerliche herrscht vor. Maria sitzt an der Wiege ihres Kindes und liest in einem Buche, der kleine Schläfer hat sich gerührt, und die besorgte Mutter hebt das Tuch auf, um nach ihm zu sehen. Joseph zimmert; alles tritt herzu, und alle Menschen sind gekleidet wie in einer holländischen Arbeiterstube: nichts ungewöhnliches, nichts geheimnisvolles, vielmehr ist alles so natürlich, so freundlich wie möglich, aber seitwärts und oben geschieht das Wunderbare, auch so einfach und so naiv, dass Niemand darauf achtet, und dass Jemand der es bemerkte, nicht davor erschrecken würde. Eine Gruppe von Englein steigt herab; das eine ganz vorne breitet Arme und Flügel aus, gleichsam in Bewunderung vor dem, was sich seinen Blicken zeigt; die anderen da oben wagen sich noch kaum aus ihrem Nestchen von Licht heraus. Das Stück

96. Rembrandt. — Landschaft mit der Ruine auf dem Berge (Kassel, Museum).

ist von duftigem Farbenton ohne starke Beleuchtung, aber helle warme Lichter durchziehen die ganze Szene. Der Meister hat Sinn für klares Farbenspiel bekommen, rote, gelbe, weisse Töne machen sich geltend; es ist keine Spielerei mit Licht, sondern ein Streben nach kräftiger und behaglicher Wahrheit.



97. Rembrandt. — Hendrikje Stoffels (Paris, Louvre).

Nicht immer ist Rembrandt so sparsam mit dem Übernatürlichen in seinen evangelischen Geschichten; das Geheimnisvolle, das Emporsteigen im Geiste in höhere Regionen zieht ihn auch wol an; eine Perle von einem Stück, das diese Stimmung verrät, finden wir in *den Jüngern zu Emmaus* aus dem Louvre (**95**). Christus sitzt mit seinen zwei Jüngern zu Tisch in dem sehr einfachen Gastzimmer einer Dorfschenke: bescheiden sind diese Leute, und so auch der Diener, der ihnen aufwartet. Sie plaudern gemütlich über die grosse Neuigkeit des Tages: Jesu Tod und Auferstehung, sie kennen ihn aber nicht. „Und es geschah, als er mit ihnen bei Tische sass, dass er das Brot nahm, und segnete und brach es und gab es ihnen. Und die Augen gingen ihnen auf und sie erkannten ihn, und er verschwand vor ihren Augen." Rembrandt wollte das Verschwinden Christi anschaulich machen; er lässt ihn nicht in Rauch verschwimmen, sich nicht ins Unkörperliche auflösen, er lässt ihn in Licht aufgehen, es ist gleichsam eine innere Flamme, die ihn verzehrt, und in der er sogleich aufleuchten wird. Diese veredelte Auffassung des Wunders gab er in verfeinerter Weise wieder, und so entstand dieses wunderschöne Stück von so zarter Empfindung und so zarter Ausführung.



99. Rembrandt. — Die jüdische Braut (Amsterdam Reichsmuseum).

In der mittleren Zeit seines Lebens fühlte Rembrandt sich auch von der Landschaft angezogen. Es fasste sie zwar nicht auf, wie die Maler dieses Faches. Diese liessen sich an erster Stelle

98. Rembrandt. — De Staalmeesters (Amsterdam, Reichsmuseum).



100. Jakob Adriaansz. Backer, — Alte Frau (Antwerpen, Museum).

durch die schönen Linien, welche ein Naturbild bietet, oder durch die darin vorkommenden überraschenden Einzelheiten verleiten, und sie suchten diese eigentümlichen Erscheinungen möglichst treu darzustellen: Rembrandt liebte eigentlich weniger das ländliche Gefilde als die kühn konstruierte Naturszene; die Wirkung des Lichtes im Himmel und auf der Erde zog ihn besonders an; die Umwandlung, welche die Sonne auf der Erde hervorrufen kann, mag sie diese lachen und trauern, oder jauchzen und träumen lassen.

Das berühmteste und herrlichste Stück dieser Art ist die *Landschaft mit der Ruine auf dem Berge* im Kasseler Museum (**96**). Es ist eine halb von der Natur, halb vom Menschen aufgebaute, eine halb vom Maler gesehene, halb von ihm erdachte Szene. Im Vordergrunde führt eine Brücke über einen schmalen Kanal. Auf der einen Seite läuft ein Weg, auf dem ein Reiter im Schritt reitet, auf der anderen Seite Bäume, Gebäude und eine Windmühle. In der Mitte erhebt sich eine Berglehne, die zu einem steilen Felsen emporführt, über welchen eine von einem Turme



102. Govert Flinck. — Das Fähnlein des Hauptmanns Albrecht Bas (Amsterdam, Reichsmuseum).



gekrönte Ruine hinausragt. Von dem Hügel fliesst ein Bach herab, über welchen eine Brücke mit mehreren Bogen führt. Im Hintergrunde Berge, die in der ferne verschwimmen. Die romantischen Elemente fehlen nicht, aber sie sind glücklich verschmolzen, gleichsam mit der Natur verwachsen. Der Maler hat seine Szene aufgebaut, wie er sie fühlte, mehr noch als wie er sie sehen hatte: ruhig, feierilch, majestätisch; er hat sie zu einem Tempel des Lichts gemacht, in welchem die silberne Klarheit und die goldene Glut der Sonnenstrahlen mit einander kämpfen und ihre mannigfaltigen Farben zu einer Pracht von unvergleichlicher Feinheit verschmelzen.



101. Govert Flinck. — Isaak Jakob segnend (Amsterdam, Reichsmuseum).

Zwei von ihm geliebte Frauen hat Rembrandt verherrlicht und unsterblich gemacht: Saskia, von der wir vorher sprachen, und *Hendrikje Stoffels* (**97**), seine treue Lebensgefährtin aus späterer Zeit. Von Letzterer besitzt der Louvre das beste Porträt, das im Jahre 1652,

103. Ferdinand Bol. — Sinnender Gelehrter (St. Petersburg, Eremitage).

als sie 26 Jahre alt war, gemalt sein muss. Es ist ein Prachtstück; die Frau war niederen Standes, besass wahrscheinlich geringe Geistesbildung und war nicht einmal besonders hübsch. Und trotzdem gestaltete Rembrandt sie zu einer der herrlichsten Frauenfiguren, die je gemalt wurden; es genügte, dass sie die Seine und er der grosse Zauberer des Lichts und der Farbe war. Ihre Kleidung ist die einer Prinzessin; Perlen in den Ohren, auf der Brust, am Handgelenk; eine grüne Sammethaube mit roter Schleife, ein Pelzmantel, eine Fülle von Goldlocken und eine üppige Gestalt. Der Maler hat seine Freude daran gehabt, sie in eine Flut von Gold einzuhüllen, die alles strahlen macht und warm gegen die dunkeln Schatten hervortreten lässt.

Als Rembrandt in vorgerücktem Alter stand, wurde seine Existenz als Mensch kummervoll und er erlebte traurige Tage; als Maler verliert er nichts von seiner Kraft, vielmehr



104. Ferdinand Bol. — Die Regenten des Leprosenhauses (Rathaus, Amsterdam).

wächst seine Meisterschaft über die Farbe, die Sicherheit seiner Hand, die Herrschaft auf seinem ganzen Gebiete. Nie bewies er dies deutlicher, als da er seine *Staalmeesters* (1) (**98**) malte, die sich im Reichsmuseum zu Amsterdam befinden. Das Stück stellt die Obrigkeit der Tuchhändlerzunft zu Amsterdam vor; es wurde in den Jahren 1661—1662 für das Amsterdamer Zunfthaus gemalt. Es ist das einzige Regentenstück, das Rembrandt schuf; es ringt mit seiner Nachtwache um den ersten Preis unter seinen Werken. Von letzterer unterscheidet es sich in auffallender Weise, indem alle phantastische Pracht, welche dort verschwenderisch ausgeschüttet wurde, hier rücksichtslos verbannt ist. In ihrer alltäglichen, schlichten Kleidung, an ihrem gewöhnlichen Amtstisch sitzen sie und tun nichts als leben,

1) *Staal* heisst hier Tuchprobe, Muster.

aber die Art, wie dieses Leben ausgedrückt ist, diese ungesuchte und trotzdem so glücklich gefundene Linie, diese Einfachheit und diese Mannigfaltigkeit in Haltung und Ausdruck und vor allem dieser warme Ton, diese wahre Natur machen aus dieser Gruppe ehrsamer Bürger etwas Monumentales, worin der Kern des alten Holland und der Geist von Rembrandts Kunst sich verkörpern.

Nach diesem Werke voller Reife und fehlerloser Überlegenheit kommen die Bilder der letzten Jahre mit weniger Ruhe und Sicherheit der Manier, die bald in düstere Schwermut verfällt, bald in Lichtglanz aufflammt und in eine Flut der leuchtendsten und zartesten Farben ausbricht. Von dieser letzten Art ist das im Reichsmuseum zu Amsterdam befindliche Werk, das vermutlich 1668, also in seinem vorletzten Lebensjahre, entstand. Der Gegenstand ist zweifelhaft, und wird gewöhnlich als *die Jüdische Braut* oder auch als *Ruth und Boaz* bezeichnet (**99**). Das Bild stellt einen bejahrten Mann dar, der die Hand auf die Brust einer jungen Frau legt: er ganz in Gold von verschiedenen Nüancierungen; sie fast ebenso reich, mit rotem Rock und weissen Ärmeln, Juwelen um den Hals und das Handgelenk. Beide, das Gesicht mit Goldglanz überflutet, verschmelzen in der Farbenglut, ein Wiederaufflammen all der glänzenden und strahlenden Erscheinungen, welche dem Maler vor die Seele getreten waren, ein Gedicht in Farben, wo die Menschen Nebensache werden, keinen Namen, kein eigenes Leben mehr haben, sondern in der Verklärung der Farbe aufgehen. Rembrandt beherrschte sein Jahrhundert und übte einen mächtigen Einfluss auf die unmittelbar nach ihm kommenden Maler aus: die Besten unter diesen gehören grösstenteils zu seinen Schülern.



105. Nicolaas Maes. — Das Gebet vor der Mahlzeit (Amsterdam, Reichsmuseum).

Der älteste derselben und einer der verdientesten, obgleich weniger bekannt, heisst Jacob Adriaanszoon Backer, 1608 oder 1609 zu Harlingen geboren, 1651 zu Amsterdam gestorben; er ist nur als Porträtmaler bekannt. Als eines seiner merkwürdigsten Stücke mag wohl das *Porträt einer alten Frau* aus dem Antwerpener Museum erwähnt werden (**100**). Es ist eine gutmütige, an Aussehen und Kleidung durch und durch einfache Frau, aber meisterhaft ist der ruhige Charakter zum Ausdruck gebracht, mit fester, sicherer Hand sind die Einzel-

heiten des Gesichts angegeben, glänzend strahlt das Licht aus der Haut, alles Kennzeichen, die bezeugen, dass der Maler sich die Lehren des grossen Meisters zu Nutzen gemacht hat.

Govert Flinck, 1616 zu Dordrecht geboren, 1686 zu Amsterdam gestorben, spiegelte Rembrandt vollständiger wieder. Er malte nämlich nicht nur Porträts, sondern auch Szenen aus der Bibel und aus der Geschichte. Das Reichsmuseum besitzt mehrere seiner hervorragendsten Werke. Von diesen bilden wir ein historisches Stück, und ein Schützenstück ab. Ersteres stellt vor: *Isaak Jacob segnend* (**101**). Der blinde Patriarch hat sich halb in seinem Bette aufgerichtet und wird von seiner Frau Rebekka gestützt. Jakob kniet vor dem Bette und reicht dem Vater die Hand, sie zu betasten. Der von Mutter und Sohn irregeführte Greis segnet Jakob. In dem roten mit Pelz verbrämten Überkleid, dass über Isaaks Schultern hängt, und in dem grünen goldgestickten Kleid, das Jakob trägt, erkennt man die Phantasie Rembrandts; in dem ehrwürdigen Antlitz des Mannes seine Vorliebe für imposante Greisenfiguren. Das Seelenleben aller dieser Menschen deutet auf die tiefe Beobachtungsgabe des grossen Meisters. Isaak ist gutmütig, voll Vertrauen auf seine Umgebung, Rebekka ist die schlaue, eigennützige, dieses Vertrauen missbrauchende Frau; Jakob der noch etwas schüchterne Mithelfer an dem Betruge, der mit Angst und Ehrfurcht zu dem ahnungslosen Vater emporblickt. Das Stück stammt aus dem Jahre 1638, als der Maler noch treuer seinem Meister in dem Dramatischen der Handlung, in dem Reichtum der Farbe und des Lichts folgte.



106. Nicolaas Maes. — Die schlafende alte Frau (Brüssel, Museum).

Das Schützenstück, welches wir herausgreifen, ist *das Fähnlein des Hauptmanns Albrecht Bas und des Leutnants Lucas Conijn* (**102**). Die Offiziere und Fähnriche sind auf verschiedene Stufen eines Gerüstes gestellt, hinter welchem sich eine Kolonnade mit offenen Bogen erhebt. Die Unteren sitzen, die oberen stehen aufrecht in wechselnder Haltung. Es sind vornehme, forsch gebaute Figuren mit lebhaftem Aussehen; aber Alle, die Einen mehr, die Anderen weniger, nehmen eine wichtige Miene an, wodurch die theatralische Weise, in der Maler sie über einander gruppierte, noch stärker hervortritt. Das Stück stammt aus dem Jahre 1645.

Zu den verdienstvollsten Schülern Rembrandts gehören Ferdinand Bol, Nicolaas Maas, Gerard Dou. Ferdinand Bol wurde 1616 zu Dordrecht geboren, siedelte vor 1640 nach Amsterdam über und starb dort 1680. Wie sein Meister, war er Geschichts- und Porträtmaler. Im Anfang seiner Laufbahn folgte er ihm treu, indem er nach auffallenden Figuren mit dramatischem Ausdruck und kräftigem Lichte suchte. Hiervon ist sein *Sinnender Gelehrter* (**103**) aus der Eremitage von St. Petersburg ein passendes Beispiel. Das Bild stellt einen kräftigen Greis mit langem Vollbart dar; er trägt eine graue pelzverbrämte Mütze, ein

gelbes Kleid, einen schwarzen mit Pelz gefütterten Mantel und sitzt in einem Lehnstuhl, den Kopf auf die Rechte und den Ellbogen auf den Tisch gestützt. Ein volles, aber stilles Licht fällt ihm auf das Haupt, die Brust und den rechten Arm; es ist eine Mischung von Wahrheit und Dichtung, wie Rembrandt sie schuf. Man findet aber nicht mehr einen der tiefen Denker des Meisters in dieser kunstvoll gemalten Figur wieder, sondern einen Prachtmenschen, dessen Seelenleben alltäglich geworden ist.

Später verleugnete Bol seinen Meister und strebte nach mehr dekorativer Malerei, wie diese zur Mode geworden war: schöne Menschen in eleganter Kleidung von anmutiger Farbe. Da wo sein Gegenstand ihm nicht gestattete, dem Geschmack der Zeit zuviel Rechnung zu tragen, blieb er immer ein Künstler von grossem Verdienste. So ist es in seinen Regentenstücken, und besonders in seinen *Regenten des Leprosenhauses* im Rathaus zu Amsterdam aus dem Jahre 1668 (**104**). Vier gesunde, klare, volle Gesichter von tüchtiger Farben- und Lichtwirkung, einfach, sogar ein wenig zu einfach, aber ruhig, vornehm; echt holländisch, mit ihren schwarzen Kleidern, ihren weissen Kragen und dem köstlichen orientalischen Teppich auf dem Tisch.



107. Geeraard Dou. — Die Wassersuchtige Frau (Paris, Louvre).

Nicolaas Maes wurde 1632 zu Dordrecht geboren und starb 1693 zu Amsterdam, wo er seit 1673 wohnte. Von etwa 1650—1654 hatte er schon in Amsterdam gewohnt und war damals bei Rembrandt in der Lehre gewesen. Aus den unmittelbar auf 1654 folgenden Jahren stammen seine besten und eigentümlichsten Stücke. Er steht da unter dem direkten Einflusse des grossen Meisters und sucht den Reiz seiner Malerei in der kräftigen Lichtwirkung, welche die Figuren in warmer Klarheit gegen dunkele Schatten hervortreten lässt. Er wählt seine Vorwürfe aus dem Leben der kleinen, oder vielmehr der anspruchslosen Leute, vorzugsweise alte Frauen. Später verleugnet er die Manier seiner jungen Jahre und wird ein Modemaler, der die vornehmen Herren und Damen in elegantem Aufputz, zierlicher Haltung und gesuchten Farben abbildet. Statt der Szenen aus dem wirklichen Leben verfertigt er nichts mehr als Porträts. Zu seinen frühesten Werken gehören die zwei von uns abgebildeten Stücke: *das Gebet vor der Mahlzeit* aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam (**105**) und die *Schlafende alte Frau* (**106**) aus dem Brüsseler Museum. In beiden Stücken sind einfache Leute in einfacher Umgebung dargestellt; ihr einziger Schmuck ist das glühende Licht, das sie umstrahlt und das Weiss ihrer Leinwand, die das Schwarz und das Rot ihres Kleides prachtvoll hervortreten lässt. Die Betende sitzt vor ihrem gedeckten Tisch; die Hände aneinandergelegt, die Augen geschlossen, in Andacht versunken; die Andere hat das Buch auf ihren Schoss herabsinken lassen, die Brille von den Augen genommen, den Kopf auf die Hand gestützt und ist in der Stille des Zimmers sanft eingeschlummert; neben ihr auf dem Tische

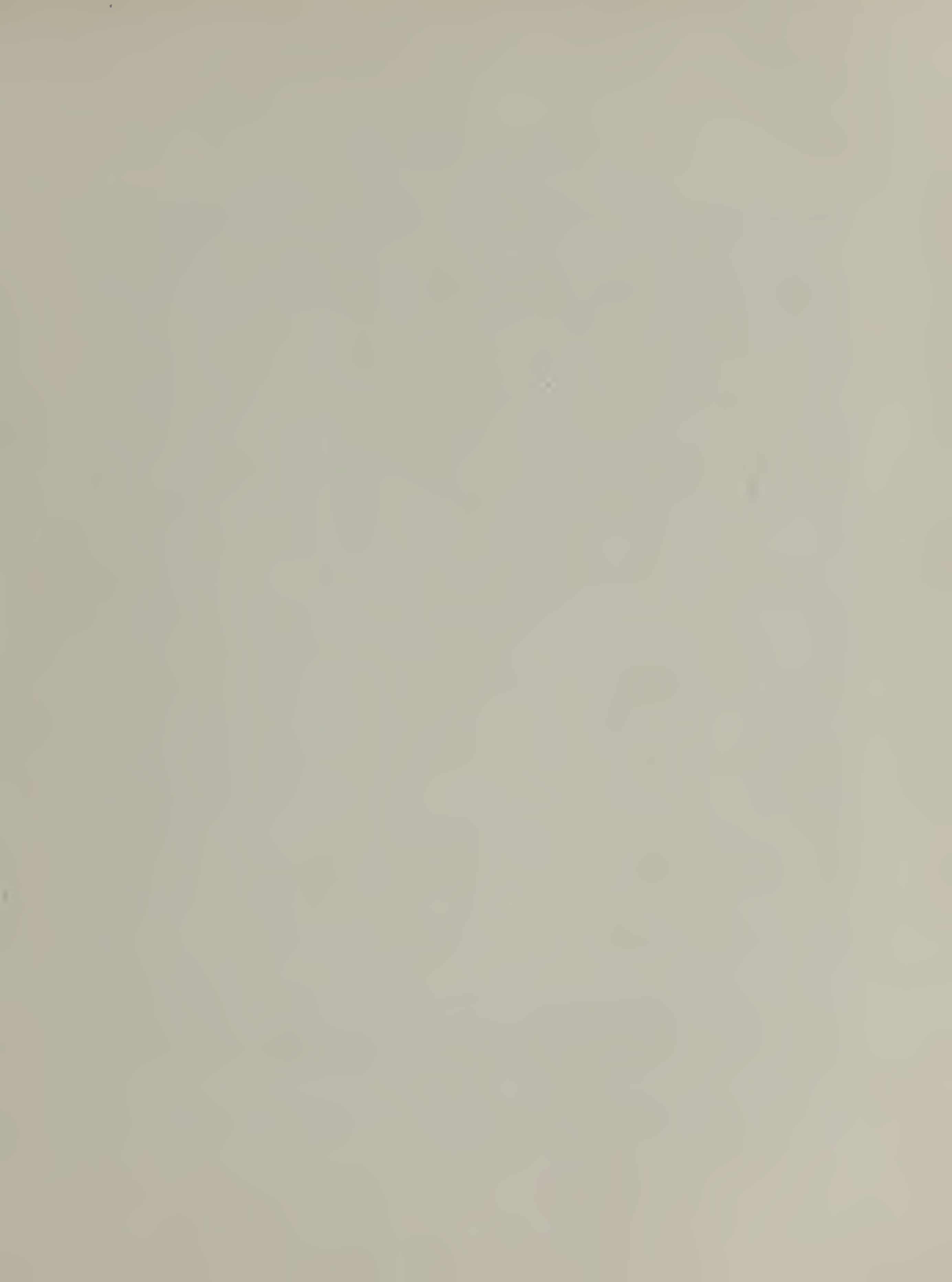
liegt ein zweites geöffnetes Buch und ihr Klöppelkissen, die mit ihren weissen Flecken Licht in die dunkele Seite bringen. Derselbe Steinkrug staffiert die beiden Stücke aus; in dem einen steht er auf dem Tisch, und in dem anderen auf einem Brett an der Wand.

Der am meisten gelobte und auch wohl einer der verdienstvollsten Schüler Rembrandts ist Geeraard Dou. Auf den ersten Blick giebt es Keinen, der seinem Meister ferner stände, als er; in Wirklichkeit schliesst er sich ihm nahe an und bleibt ihm sein Leben lang treu. Die Pinselstriche Rembrandts machen leicht den Eindruck einer bis zur Vermessenheit schreitenden Kühnheit, einer Breite, die ins Zügellose ausartet. Dou dagegen ist der vorsichtigste, sorgfältigste, gemessenste Pinselführer. Der Vorgänger sucht und findet seine Grösse in der Tiefe der Gedanken, in dem kräftigen Gegensatze von Hell und Dunkel, in dem unendlich launenhaften Farben- und Lichterspiel; der Nachfolger poliert vorsichtig seine Farben, lässt sein Licht leise und vorsichtig aufglimmen, beschäftigt sich viel mit dem Äusseren, wenig mit dem Inneren der Menschen, kennt keine Leidenschaft, kein anderes Leiden als das vom Zahnarzt oder vom Liebhaber verursachte, und trotzdem ist die Verwandtschaft zwischen Meister und Schüler unverkennbar.



108. Geeraard Dou. — Die Abendschule (Amsterdam, Reichsmuseum).

Geeraard Dou wurde 1613 zu Leyden geboren, und kam selbst sehr jung in die Werkstätte des jungen Rembrandt, als dieser noch in Leyden wohnte; er starb im Jahre 1675. Als er bei dem grossen Meister in die Lehre trat, war dieser noch nicht der Allgewaltige in seinem grenzenlosen Reiche; er suchte noch seinen Weg, und die Werke, welche damals seine künftige Meisterschaft ankündigten, waren kleine, wie Kleinodien glänzende, mit sorgfältiger Hand ausgeführte Stücke. Siegreich beschritt er weiter seinen königlichen Weg, mit immer breiterem Pinselstrich, seine Herrschaft über Licht und Farbe immer weiter ausdehnend. Dou fuhr fort, seinen Meister anzuerkennen, wie er ihn im Jahre 1630 gekannt hatte; er blieb der alten Lehre treu, wenn diese auch schon bei seinem Vorgänger gegen eine jüngere aufgegeben worden war. Wahr ist es, dass seine miniaturartigen Stücke nie die wunderzarten Eigenschaften seines Meisters besassen. Rembrandt hatte das doppelte Gesicht





JAN VERMEER VAN DELFT.

„DER BRIEF."

(Reichsmuseum, Amsterdam).



109. Geeraard Dou. — Die junge Mutter (Königliches Museum im Haag).



des Dichters: in seinen kleinen Perlen glänzt und spielt ein Licht, das nicht von dieser Erde allein ist, und in dem Funken glimmen und geheimnisvolle Dämmerlichter schweben, die er anderswo als auf Erden gesehen hat. Dou dagegen ist zwar ein Künstler, aber ein bürgerlicher, ein handwerksmässiger, der seinen Pinsel gewandter als irgend einer handhabt, dessen Geist aber weder nach dem Höheren, noch nach dem Tieferen abschweift, sondern ruhig auf Erden verweilt; der durch und durch ein Holländer ist, der aber keinen Schritt ausserhalb der kleinen Welt, deren engen Kreis er um sich gezogen hat, wagt.

Die wassersüchtige Frau (**107**) aus dem Louvre wird für Dou's Meisterstück gehalten; es behandelt in dramatischer Weise einen Gegenstand, der oft Stoff zu possierlichen Szenen lieferte. Eine kranke Frau sitzt in einem Lehnstuhl; neben ihr steht der Arzt, der ihr Wasser in einer Flasche gegen das Licht hält. Eine Krankenwärterin giebt ihr die Arznei ein, ihre Tochter kniet weinend neben ihr und küsst ihr die Hand. Die Verknüpfung einer Lachen erregenden Handlung mit dieser schmerzlichen Rührung ist nicht das einzige Anstössige an dem gefeierten Stück; auch die Kleidung der Personen und ihre Umgebung ist verfehlt: der Arzt ist wie ein Professor in einer komischen Oper gekleidet; die betrübte Tochter trägt ein Ballkleid, das Krankenzimmer ist wie ein Boudoir tapeziert und geschmückt. Aber alles ist mit einer Sorgfalt, einem Farbenglanz, einer Pinselgewandtheit gemalt, die Dou's Eigenart ausmachen und seinen guten Namen rechtfertigen. Sandrart erzählt von ihm, dass er, wenn er sich zum Malen hingesetzt hatte, wartete, bis die aufgewirbelten Stäubchen niedergefallen waren, ehe er Farbe auf die Leinwand brachte. So sieht sein Werk in der Tat aus: im höchsten Grade gewissenhaft und sorgfältig ausgeführt, und es hat Verdienste, die man bei keinem anderen Miniaturmaler wiederfindet: er versteht es, die Wirkung von Hell und Dunkel kräftig und dennoch weich zu verbinden; er zieht die reichen Farben vor und fügt sie so harmonisch zusammen, dass seine Stücke etwas Juwelenartiges bekommen, mit dem hohen Glanze und dem reinen Feuer, das echte Edelsteine von falschen unterscheidet. Das Stück ist: 1663 *G. Dou out* 65 *jaar* gezeichnet. Nach diesen Zahlen müsste Dou im Jahre 1598 geboren sein, ein Beweis, dass die Altersangabe auf dem Gemälde falsch ist, da nach unanfechtbaren Urkunden unser Maler im Jahre 1613 geboren wurde.



110. Pieter de Hoogh. — Eine Frau mit einem Kinde auf dem Schoss (Amsterdam, Reichsmuseum)

Seine *Abendschule* (**108**) aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam ist eine Studie von Kerzenlicht, dessen Wirkung Dou in verschiedenen Abstufungen wiedergiebt. Die Szene findet in einem hohen geräumigen Zimmer statt. Auf dem Boden vorne steht eine Laterne, in welcher ein Licht brennt; links sitzt ein auf einer Schiefertafel schreibender Knabe, und neben ihm

steht ein Mädchen mit einer Kerze in der Hand um ihm zu leuchten; in der Mitte der Meister, der einem Mädchen an einem Tische, auf welchem ein Licht brennt, Lesestunde giebt; zur rechten Seite sitzen Schüler, auf die dasselbe Licht fällt. So wird Rembrandts himmlische Klarheit in eine irdische und bürgerliche umgewandelt, seine grossartige Wirkung in einzelne wechselnde Szenen verzettelt: aber bewundernswert ist die Sorgfalt und die Treffsicherkeit, mit der dies geschieht, und die natürliche Lebendigkeit, mit welcher die Figuren in diesem künstlichen Licht hervortreten.

Seine *Junge Mutter* aus dem Königlichen Museum im Haag, gewährt einen Blick in eine holländische Wohnstube (**109**). Die Mutter ist mit ihrer Näharbeit beschäftigt. Links ein Fenster, durch welches volles Licht hereinflutet; im Zimmer liegt allerlei Hausgerät verstreut, welches ebenso wie die Figuren, von den sie berührenden Sonnenstrahlen in goldene und silberne Geschmeidestücke umgeschaffen werden. Das Stück stammt aus dem Jahre 1658.



111. Pieter de Hoogh. — Ein holländischer Hofraum (London, National Galerie).

Nicht als Schüler Rembrandts, der in dessen Werkstätte den Unterricht des Meisters genossen hat, sondern als Nachfolger, der sich nach dem Beispiel des Vorgängers gebildet hat, verdient Pieter de Hoogh Erwähnung. Er lernte von dem grossen Verherrlicher des Lichts, wie dieses Element den einfachsten Dingen dieser Erde ein eigenes Aussehen und einen eigenen Reiz verleiht. Rembrandt hatte die Herrschaft desselben im Weltall verkündet, Pieter de Hoogh beschränkte sich darauf, die Gewalt der Sonnenstrahlen innerhalb der menschlichen Wohnung zu verherrlichen. Geeraard Dou hatte schon gezeigt, wie das Licht den Menschen innerhalb der Wände eines Zimmers und dem bescheidenen Hausgerät einen wunderbaren Glanz verleiht, wie es die bunten Farben hebt und strahlend macht; de Hoogh malt das Licht selbst und den Raum in welchen es herabfällt; der Glut, die da draussen unter dem freien Himmel brennt und funkelt, stellt er die ruhigere, mattere Klarheit des Wohnzimmers gegenüber und hebt durch diesen Gegensatz beider Schönheit hervor. Er ist nicht der einzige Holländer, dem diese Herrlichkeiten das Innere bewegten, aber es giebt keinen, der sie so glut- und machtvoll feierte; seine Stücke sind wahre Lobgesänge zu Ehren der Sonne, der ältesten Gottheit, des rechtmässigsten der Abgötter. Pieter de Hoogh wurde 1630 zu Utrecht geboren und starb in Amsterdam im Jahre 1677. Wir erwähnen zwei seiner Werke. Das erste stellt eine *Frau mit einem Kinde auf dem Schosse* dar (**110**), im Reichsmuseum zu Amsterdam. Eine Mutter sitzt in der Wohnstube,



112 Jan Vermeer. Ansicht von Delft (Konigl. Museum im Haag).



sie hat ihr Kind aus der neben ihr stehenden Wiege auf den Schoss genommen; die Magd ist damit beschäftigt, den Boden zu kehren. Die Sonne dringt ins Zimmer durch das Fenster, dessen Bild in einem warmen Lichtflecken auf die Wand geworfen wird. Die Magd erscheint in stillem Dämmerlichte rechts, während die Hauptfiguren in strahlendem Lichte hervortreten.

Auf dem anderen Bild in der National Galerie zu London ist ein *Holländischer Hofraum* dargestellt (**111**). Das Bild bietet einen Blick auf den Eingang eines wohltätigen Stiftes, wie eine Inschrift auf einem Stein über der Tür vermuten lässt; daneben eine Treppe und ein Seitengebäude. Von der Treppe kommt eine Mutter mit ihrem Kinde herab, durch den Gang des Stiftes geht eine Frau. Auf den durch den Hofraum gebildeten Vordergrund brennt das Sonnenlicht in voller Glut auf den hellgelben Boden, auf die roten und weissen Fliesen. Im Hintergrunde, am Ende des Ganges liegt noch ein Häuschen in der sengenden Sonnenglut. Auf dem dahinführenden Wege geht ein Weiblein im Schatten, vor dem Nebengebäude steht die Mutter mit dem Kinde im vollen Lichte. Welche Dunkelheit in der Höhlung der Treppe, welches Licht auf dem Stück Mauer, welche Klarheit des Himmels! Und so komponiert unser Maler seine Symphonie von Hell und Dunkel, warm, schmelzend, sammetweich, ohne Härte, ohne Schärfe, und trotzdem mit einer grellen Glut, die von keinem Anderen erreicht wird.



113. Jan Vermeer. — Die Stickerin (Paris, Louvre).

Jan Vermeer von Delft, 1632 in Delft geboren und 1675 daselbst gestorben, steht neben Pieter de Hoogh in der Reihe der Verherrlicher des Lichts aus der Schule Rembrandts, ist aber in gewissem Sinne ein Antipode seines Mitbewerbers um die Ehrenstelle, nicht so sehr weil er sich im allgemeinen auf das Malen von Interieurs beschränkt, von Stuben, die keinen Blick in einen anderen Raum der Wohnung gewähren, sondern weil er Farbe und Licht anders auffasst. Pieter de Hoogh malte das warme goldene Licht, er das kühle silberige, Ersterer den Sommer mit all seiner Glut, Letzterer den Frühling mit seiner jugendlichen Klarheit; bei jenem geht die Farbe in Licht unter, bei diesem verschmelzen beide in liebevoller Harmonie. In einigen von Vermeers Stücken ist der Farbenton sehr leuchtend und kräftig, in den meisten aber ist er von wunderbarer Weichheit, und die Farben haben eigentümlich liebliche Schattierungen. Er gebraucht ein Zitronengelb, in dem man den grünen Schimmer der unreifen Frucht zu spüren glaubt, sein Blau ist wie verklärt und gemildert durch den Duft der Atmosphäre und spielt bisweilen ins durchsichtige Meergrün.

Seine *Ansicht von Delft* im Museum im Haag (**112**) ist eins seiner wenigen kräftig gefärbten Stücke. Hinter einem breiten Kanal erblickt man die Wälle von Delft mit dem



114. Jan Vermeer — Der Maler im Atelier (Wien, Galerie Czernin).

Schiedamer und dem Rotterdamer Tor und eine Brücke mit einem einzigen Bogen, durch welchen der Kanal in die Stadt einmündet. Über die Wälle sieht man die Dächer der Häuser und die Kirchtürme hinausragen. An dem Kai liegen mehrere Boote, und diesseits des Kanals stehen sieben Figuren bei einer Treckschüte. Das vor dem Kanal liegende Grundstück bildet einen orangefarbigen, sonnigen Ufergrund; hinter demselben fliesst das Wasser, auf dessen Oberfläche helle Schatten zittern; dann folgt die ernste hochgetürmte Häuserreihe, gegen das Licht



115. Bartholomeus van der Helst. — Die Schützenmahlzeit von 1648 (Amsterdam, Reichsmuseum).

gesehen, mit ihrem festen, fast dunkeln Ton, aus welchem einige farbige Lichter in flimmerndem Spiel hell hervortreten. Die ganze Masse hebt sich gegen einen hellblauen mit warmen, weissen Wolken besäten Himmel ab. Es ist ein Bild von naturgetreuer Wahrheit, in das der Maler seine reiche Farbenphantasie verwebt, wie es in unserer Zeit Jacob Maris zu tun pflegte.

116. Bartholomeus van der Helst. — Familienporträt (St. Petersburg, Eremitage).

Die Stickerin aus dem Louvre (**113**) ist eines der in seiner gewöhnlichen Manier gemalten Stücke. In ihrem einfachen Zimmer sitzt die Frau an der Arbeit; sie trägt ein zitronengelbes Kleid, ein azurblaues Tuch in hellen und dunkeln Tönen, mit einigen roten Bändern geschmückt; dazu kommt eine graublaue Tischdecke, alles zusammen eine beschränkte Auswahl zarter Farben gegen einen sehr hellen grauen Hintergrund. Dies alles ist von einem feinen silbrigen Licht durchzittert, das gleichsam gerinnt, aber noch keine Festigkeit erlangt hat.

Etwas komplizierter ist der Gegenstand seines Stückes: *der Maler im Atelier* aus der Czerninschen Sammlung in Wien (**114**). Kompliziert und trotzdem einfach. In dem Atelier des Malers sitzt einer seiner Schüler und malt, den Rücken dem Beschauer zugewandt, bekleidet mit einem weiss und schwarzen Anzug und roten Hosen. Sein Modell steht neben ihm: es ist ein junges Mädchen, das wahrscheinlich einen Engel aus dem *Jüngsten Gericht* vorstellen soll. Sie hält einen Pergamentband und eine Trompete in den Händen. An der Mauer dahinter sieht man eine zerknitterte Landkarte, einiges Malgerät liegt auf dem Tische, ein schwerer Vorhang hängt links. Alles ist in den gewöhnlichen Farben des Malers gehalten: das Modell in hellblauem Kleide, das Buch zitronengelb, die Draperie orangefarben und blau, die Wand blendendweiss, die Landkarte grau; aber für die Herrlichkeit der Töne, für den Schmelz von Licht und Farbe lassen sich keine Worte finden. Dieses ärmliche Gemach mit diesen einfachen Menschenkindern hat ein Künstler in einen von höheren Wesen bewohnten, geweihten Raum umgeschaffen. Das Mädchen in ihrem einigermassen possierlichen Schmuck überstrahlt die Engel da oben; kein Gewebe aus Gold und Seide kommt an Reichtum der alten zerknitterten und rissigen Karte gleich. Man denkt nicht an die Wahrheit und Naturtreue, man weilt in einem Wunderlande, einer eignen Schöpfung des Künstlers; man sieht sie, man schaut sie mit Entzücken an und fragt nicht, ob er sie auch in Wirklichkeit anderswo als in seinen Träumen gefunden hat.



118. Geeraard Terborch. — Das Duett (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Eine der holländischen Schule eigentümliche Gattung von Gemälden, auf denen zum grossen Teil ihr Ruhm beruht, sind die Schützen- oder Doelenstücke und die Regentenstücke.



117. Jan de Bray. — Die Regenten des Waisenhauses (Haarlem, Museum).



Es sind die Geschichtsmalereien dieses freien Landes, wo die Bürger den Staat regierten und verteidigten, wo allerlei gemeinnützige Anstalten von Privatleuten gegründet und verwaltet wurden. Männer und Frauen, die sich in dieser Weise dem Gemeinwohl widmeten, waren stolz auf das von ihren Mitbürgern in sie gesetzte Vertrauen und wollten ihre zeitweilige amtliche Tätigkeit verewigen, indem sie sich in grossen Gruppen abbilden liessen. Wir lernten schon mehrere dieser Stücke unter den Werken Frans Hals' und Rembrandts kennen; noch viele andere Maler haben uns solche Gruppenbilder hinterlassen; aus ihrer Reihe heben wir noch einige hervor.



119. Geeraard Terborch. — Der Kongress zu Münster von 1648 (Amsterdam, Reichsmuseum. Kopie nach dem Stück aus der National Galerie zu London).

Einer der Berühmtesten ist Bartholomeus van der Helst, der 1613 zu Haarlem geboren wurde, schon jung nach Amsterdam übersiedelte und dort im Jahre 1670 starb.

Obgleich er zu derselben Zeit und in derselben Stadt wie Rembrandt wirkte, hielt er sich doch von dessen Einflusse frei. Er malte hauptsächlich Porträts und einige Schützenstücke. In letzteren zeigt er weder die reiche Phantasie, die erhabene Schöpfungskraft und die Zauberglut Rembrandts, noch die ausgelassene Heiterkeit Frans Hals'; es liegt etwas Bürgerliches in seiner Darstellung von Bürgern, ein Ordnungssinn, eine Gewandtheit, jeden nach seinem Range zu ordnen und hervorzuheben, eine Gediegenheit der Farbe, die den Männern die Würde verleiht, welche sie beanspruchen, ohne dass er sie in eitle Prahlerei

verfallen lässt. Als Künstler wird er von unserem Geschlechte nicht mehr so hoch gepriesen, wie seine zwei grossen Vorgänger, aber wir begreifen sehr gut, dass die Holländer seiner Zeit ihn sehr hoch schätzten, weil er sie gut verstand und ihren Wert zur Geltung brachte.

Sein bedeutendstes Werk ist *Die Schützenmahlzeit* von 1648 aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam (**115**). Die Amsterdamer Bürgerwache ist zu einem Festmahl am 18. Juni 1648 im grossen Saale des St. Jorisdoelen auf dem Singel versammelt, um den Friedensabschluss von Münster zu begehen. Der Fähnrich sitzt in der Mitte; rechts Hauptmann Cornelis Jansz. Witsen, der den silbernen Becher des St. Georg auf dem Knie hält und dem Leutnant Oetgens van Waveren Glück wünscht; die anderen Obersten sitzen oder stehen auf beiden Seiten. Das Stück ist: „*Bartholomeus van der Helst fecit Ao.* 1648" unterzeichnet. Es herrscht Abwechslung in der Bewegung, Heiterkeit, natürliche Grazie in all diesen Menschen. Der Fähnrich in der Mitte ist eine monumentale Figur im Vollgefühle seines Ranges und seiner Würde; die Gruppe von Männern, die sich die Hand reichen, ist voller Würde; der greise Schütze, der herankommt, um auf das Wohlsein eines jüngeren, am Tische sitzenden, zu trinken, rührt uns durch seine Treuherzigkeit. Alles dies ist sehr dekorativ mit einiger, aber nicht übertriebener Effekthascherei, symmetrisch ohne Steifheit. Und welche gesunden, lebenslustigen und kräftigen Männer! Welcher Farbenreichtum! Der Fähnrich mit dem blauen Banner, der blauen Schärpe, der schwarzen Kleidung und dem schwarzen Hut mit weissem Federbusch; die jüngeren am Tische links, der Hauptmann in Schwarz; der Leutnant in dunkelgrauer, mit Gold gestickter Uniform; der Mann auf der äussersten rechten Seite mit gelber Weste, grauen Strümpfen, grünlichen Hosen, roter Schärpe, einem Hut mit orange-weiss-und blauem Federbusch; das Tischgerät und die grosse Trommel auf dem Boden; alles dies bildet eine leuchtende, recht erquickliche Szene, welche den Bestellern des Gemäldes und dem Publikum gefallen musste.



120. Gabriel Metsu. — Das verliebte Paar beim Frühstück (Dresdener Galerie).

Wir bieten hier noch ein zweites Gemälde von Van der Helst, *ein Familienporträt*, aus dem Museum Eremitage zu St. Petersburg (**116**). Die Gruppierung ist folgende: Rechts sitzt ein Mann gereifteren Alters, der einen Spazierstock mit elfenbeinernem Knopf hält. Neben ihm steht ein junger Mann, auf seine Büchse gestützt, links drei Damen, von denen zwei sitzen: die eine, in ein blaues Gewand gekleidet, hält in einer Hand eine Orangenblüte, in der anderen eine Pomeranze; die zweite (jüngere) in weissem Atlaskleide, spielt mit einem

Windhunde. Hinter ihnen steht eine ältere Dame, die Laute spielend. Der Hintergrund eröffnet einen Blick in den Garten.

Auf Grund einer oberflächlichen Ähnlichkeit des Familienvaters mit dem berühmten Tiermaler, hat man in dieser Gruppe die Familie des Malers Paulus Potter erblicken wollen. Die Vermutung ist wenig begründet; wir haben hier ohne Zweifel nicht die Familie eines in bescheidenen Verhältnissen lebenden Künstlers, sondern die eines der vornehmen Welt angehörenden Mannes vor uns.

Jan de Bray, der im Jahre 1697 zu Haarlem starb, war der Künstler, der dort Frans Hals als gesuchtester Maler von Regentenstücken nachfolgte; noch bei Lebzeiten seines grossen Vorgängers schuf er deren mehrere, die sich im Haarlemer Museum befinden. Das von uns abgebildete heisst *die Regenten des Waisenhauses* (**117**), im Jahre 1663 gemalt. Es sind sorgfältig ausgeführte Figuren, eintönig in schwarzer Kleidung mit weissleinenen Kragen und Manschetten, von einem eintönigen, blaugrauen Hintergrund sich abhebend, die sich mehr mit dem Maler und dem Zuschauer, als mit ihren Amtsangelegenheiten oder mit einander zu beschäftigen scheinen. Die bürgerliche Kunst hat, im Vergleich mit der Van der Helsts, merkliche Rückschritte gemacht: die äusserliche Darstellung scheint zwar gewissenhaft zu sein, aber das Seelenleben fehlt, und die Wahrheit geht in Nüchternheit über.



121. Frans van Mieris. — Dame am Klavezimbel (Schwerin, Grossherzoglich Museum).

Nicht mehr direkt unter Rembrandts Einflusse stehen die übrigen zahlreichen Feinmaler, die zu der glänzenden Reihe der holländischen Kleinmeister gehören, klein durch die Dimension ihrer Werke, aber gross durch ihr Talent. Indirekt freilich stammen sie noch von dem grossen Meister ab, da sie selbst den Lehren oder der Manier Geeraard Dou's folgen. Diejenigen, von denen wir jetzt sprechen wollen, sind die Maler einer anderen Menschengattung und anderer Begebenheiten, als die, welche von den grossen Geschichts- und Porträtmalern, die wir kennen lernten, verewigt wurden. Letztere verherrlichten die Holländer, die durch ihre Tapferkeit im Kriege und ihre kluge Umsicht während des Friedens das Vaterland zu dem gemacht hatten, was es in der Hälfte des XVII. Jahrhunderts war, die Männer mit dem kräftig gebauten Körper und dem klaren, kühnen Geist. Die Feinmaler, die wir jetzt kennzeichnen wollen, erzählten von Menschen, die mehr ans Geniessen als an Kriege und Siege dachten, die in bunter und köstlicher Kleidung prangten, in reich ausgestatteten Häusern wohnten, mehr auf Frauengunst als auf Schlacht und Kampf bedacht waren. Diese Meister wählten ihre Vorwürfe aus dem Alltagsleben, vorzugsweise aus dem Verkehr im Salon und Boudoir. Was ihnen aber Namen und Wert verlieh, war die unvergleichliche Leichtigkeit,

mit der sie den Pinsel führten, der Glanz ihrer Farbe, die Strahlung ihres Lichts, mit einem Worte: die Feinheit ihrer Malerei.

Die erste Stelle in ihrer Reihe gebührt Geeraard Terborch, 1617 zu Zwolle geboren, 1681 zu Deventer gestorben. Ihm waren sowohl die kühlen, zarten Töne Frans Hals', wie die prachtvollen Farben und warmen Lichter Rembrandts geläufig; von dem einen und von dem anderen der grossen Meister hat er gelernt, ohne dass man sagen könnte, dass er zu der Schule eines der Beiden gehöre. Er war durch eigene persönliche Gaben und Bildung ein grosser Maler, er hatte eine Feinheit des Pinselstriches, eine Durchsichtigkeit der Farbe, welche, mit seinen derben Tönen verbunden, seinen Werken einen unübertroffenen Adel verleiht.

Eines seiner in den zartesten Tönen gemalten Stücke ist *das Duett* aus dem Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin (**118**), ein Gemälde aus seiner besten Zeit, als er in Deventer arbeitete. Der Gegenstand ist sehr einfach. Zwei Frauen musizieren. Die Eine sitzt im Hintergrunde und spielt auf dem Klavier; die Andere im Vordergrunde spielt das Cello. Der Gegenstand ist so einfach wie möglich; die Dame mit einem Bogen in der Hand sieht man im Rücken und der Glanz ihres Kleides und die Feinheit des Pinselstriches machen den ganzen Wert des Gemäldes aus.



122. Kaspar Netscher. — Frauenporträt (St. Petersburg, Eremitage).

Oft sind seine Gegenstände komplizierter, und gerne stellt er ein verliebtes Paar dar. Auch aus kleinen Porträts weiss er Meisterstücke zu machen. Ein berühmtes historisches Stück von seiner Hand ist *der Kongress zu Münster* von 1648 (**119**). Zwei Jahre zuvor hatte er sich in dieser Stadt niedergelassen, wo die Staatsmänner ihre Versammlungen abhielten. Auf verhältnismässig kleiner Leinwand stellte er die sechzig Gesandten dar. Sir Richard Wallace schenkte es der National Galerie zu London. Es ist ein Meisterstück von gediegenstem Gehalt, sowohl wegen der Feinheit, mit der die miniaturartigen Figuren gemalt sind, als wegen des milden Lichts, das sie bescheint. Wie immer, ist auch hier die äusserste Gewissenhaftigkeit mit einer freien, flotten Ausführung gepaart. Das Reichsmuseum zu Amsterdam besitzt eine Kopie des Stückes, die wir hier abbilden.

Gabriel Metsu schliesst sich den Nachfolgern Rembrandts enger an als Terborch. Er wurde 1629 oder 1630 zu Leyden geboren und starb 1667 zu Amsterdam. Er war ein Schüler Gerard Dou's, dessen höchst sorgfältige, warme Manier und bürgerliche Personen sich bei ihm wiederfinden; später wird er mehr als Terborch der Maler von Salons in reich ausgestatteten Wohnhäusern, in reichen Farben mit grosser Sorgfalt und sicherer Hand, aber ohne die Weichheit seines Vorgängers ausgeführt.

Ein Stück aus der späteren Zeit seines kurzen Lebenslaufes ist *das verliebte Paar beim*

Frühstück aus dem Museum zu Dresden (**120**), aus dem Jahre 1661 stammend. Es ist eine jener Szenen, wie sie Geeraard Terborch und andere Maler des sittsamen Hollands damals so gerne schufen: ein Herr oder ein Offizier in lustiger Gesellschaft mit einem anmutigen, zum Gesinde eines Wirtshauses gehörenden Frauenzimmer; er mehr oder weniger ausgelassen, sie ziemlich still, sogar schüchtern von Aussehen, aber in Wirklichkeit von nicht strengeren Sitten als ihr lockerer Geselle. Sie trägt hier ein rotes Kleid mit schwarzem Überwurf und isst Erdbeeren aus einer auf ihrem Schosse stehenden Schüssel; er, der lustige Hans Liederlich, hebt mit der einen Hand eine lange Weinflasche empor und legt die andere um die Schulter der Schönen; auf dem Tische daneben steht eine Schüssel mit Fisch und eine zinnerne Kanne. An der Wand hängt eine schwarze Tafel, auf welcher die Wirtin die Zeche des Kunden ankreidet. Die heitere Szene ist in der dem Maler eigenen reichgetönten klaren Farbe und sorgfältigen Pinselführung gemalt.



123. Jan Steen. — Selbstbildnis (Earl of Northbrook).

Frans van Mieris, der Ältere, gehört zu derselben Schar der auserlesenen Nachfolger Rembrandts. Er wurde 1635 zu Leyden geboren und starb dort 1681. Er wird der Ältere genannt, weil er zwei Söhne, Jan und Willem, und einen Neffen Frans hatte, die alle Maler waren. Er war auch ein Schüler Geeraard Dou's und setzte die Überlieferung glänzenden Kolorits und sorgfältiger Pinselführung fort. Gleich seinem Meister malte er Figuren und Handlungen aus dem Alltagsleben, wie die zwei zuletzt besprochenen Künstler Szenen aus der freude- und prachtliebenden Welt. Die Gewandtheit bleibt noch immer bewundernswert, aber aus diesem Werke spricht weniger Überzeugung, weniger Eigenart, als Nachahmung, und es ist trotz aller Sorgfalt weniger kernig, weniger frei.

Eine gute Probe seiner Manier gewährt das nebenstehende Gemälde. Es stellt *eine Dame am Klavezimbel* dar (**121**). Sie steht aufrecht im Vordergrunde und ist mit ihrer reizenden Gestalt in einem Kleide aus hellroter Seide die Hauptperson des Stückes. Mit der einen Hand gleitet sie über die Tasten, mit der anderen wendet sie ein Musikblatt um. Neben dem Klavezimbel sitzt der unvermeidliche Junker, der wohl nicht nur von der Musik angezogen sein wird. Ein Page bringt eine Erfrischung herein. Wir sind in einem vornehmen Hause, wo alles auf Luxus hindeutet: die Bewohner, der Papagei auf dem Stock, der Hund am Eingang, der blausamtne Stuhl hinter dem Fräulein und die ganze Ausstattung. Das Stück stammt aus dem Jahre 1658 und gehört dem Grossherzoglichen Museum zu Schwerin.

Kaspar Netscher ist der letzte in der Reihe der Kleinmeister, der Darsteller des vornehmen Lebens. Er war von deutscher Herkunft, wurde 1639 in Heidelberg geboren,



124. Jan Steen. — Schlechte Gesellschaft (Paris, Louvre).

kam schon sehr jung mit seiner Mutter nach Arnheim, ging bei Geeraard Terborch in die Lehre und liess sich in späteren Jahren im Haag nieder, wo er 1684 starb. Wie Geeraard Dou, entlehnte er den Vorwurf manches seiner Stücke aus dem Volksleben; wie Geeraard

Terborch malte er viele Porträts vornehmer Leute und zur Hofwelt gehöriger Damen; daneben auch behagliche, aristokratische Genrestücke, wie die letzten von uns erwähnten Künstler. Wie die Sitten und die Mode seiner Zeit, wird seine Manier immer gefallsüchtiger, eitler und weichlicher; der gute Geschmack geht zurück und verfällt in Formprahlerei. Die Pinselführung bleibt immer äusserst sorgfältig, aber die Behandlung wird gesucht und artet ins Porzellanartige aus. In der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn malte Kaspar Netscher in der Manier Geeraard Terborchs; damals schuf er seine besten Stücke; in seiner letzten Zeit wird sein Farbenton kühler und sein Kunstwert sinkt herab. Er war vor allem ein Frauenmaler, durch liebevolle Darstellung ihrer umständlichen Toilette und ihres pikanten Reizes suchte er ihre Anmut hervorzuheben. Von seinen Porträts sind die der Frauen die besten. Das von uns abgebildete gehört dem Museum Eremitage zu St. Petersburg (**122**). Die vornehme Dame prangt in einem Kleide von bronzeartiger Farbe mit einem Unterkleide von dunklerem Ton und einem seidenen Rock aus reichgewirktem Stoff. Die schlichten, verhältnismässig düsteren Farben bringen das volle, weisse Fleisch trefflich zur Geltung. Arme und Hände sind Meisterstücke der Natur und der Kunst, weich und mit reizender Ungezwungenheit kommen sie aus den breiten, offenen Ärmeln zum Vorschein. Sie hält eine Blume in Hand; der Page in seinem unscheinbaren grauen Anzug bietet eine Schüssel mit Obst an. Dahinter im Dämmerlichte tauchen hohe dichtbelaubte Bäume auf und zwischen denselben hindurch sieht man schattenhaft eine Statue imporragen. In diesem von Netscher, von Mieris, von Metsu geschaffenen Lande ist die schönste Frau Königin, ihre Untertanen sind Jäger, die Wild oder Früchte bringen, oder elegante Junker, die sie bewundern.



125. Jan Steen. — Die Zunftdichter (Paris, Kleinberger).

Von ganz anderem Schlage ist Jan Steen, einer der grössten Meister aus dem goldenen Zeitalter der holländischen Schule, obgleich seine Szenen sich in einer anderen Umgebung abspielen als die, in welcher die Maler verfeinerter Manieren und vornehmer Menschen verkehren. Er wurde 1626 zu Leyden geboren und starb dort 1697; er hatte nacheinander in Utrecht, im Haag und in Haarlem gewohnt und kehrte am Ende seines Lebens in seine Geburtsstadt zurück. Es ist schwer zu sagen, wessen Schüler er war; er heiratete van Goyens Tochter, folgte aber der Manier seines Schwiegervaters, bei dem er vermutlich in der Lehre gewesen ist, nicht. Er war reich begabt, mit sehr verschiedenen und hervorragenden Eigenschaften; er ist der launigste der niederländischen Maler, unerschöpflich an Geist und

Erfindung. Dazu ist er ein Künstler von allerhöchstem Talente, wechselnd in der Manier, aber, wenn er wollte, mit einer Leichtigkeit und einer Farbenfülle schaffend, die von dem sorgfältigsten der Feinmaler nicht übertroffen wird.

In seinem *Selbstbildniss*, dem Grafen von Northbrook gehörend (**123**), finden wir seine grossen Gaben und seine Gewandtheit wieder. Er hat sich selbst dargestellt auf einem Stuhle



126. Adriaan van Ostade. — Der Geigenspieler vor dem Bauernhaus (Königliches Museum im Haag).

vor einem Tische sitzend, auf dem eine Bierkanne steht, und den Musikblätter bedecken. Er hat die Beine über einander geschlagen, trägt eine rote Mütze, einen roten Mantel, ein gelbgrünes Kleid und goldschillernde Hosen. Ein dunkelgrüner Vorhang links, eine hellgraue Wand rechts, alles in dämmerigen Tönen gehalten, grau, metallähnlich, oder vielmehr juwelenhaft. Weder zu schreiend, noch glänzend, sondern alles singend, summend. Ebenso köstlich ist der

Ausdruck des schelmischen Spielers; wie vergnügt ist solch ein Mensch, wie komisch sein Ausdruck, wie geistreich seine Lebenslust, und wie ruhig, wie fein gebändigt trotzdem dieser Spottgeist! Und endlich, wie urgemütlich die ganze Figur in ihrer Haltung, in ihrer Kleidung, in ihrem Tun ein Muster sowohl launiger Erfindung, wie kunstvoller Ausführung.

Freilich ist Steen nicht immer so sittsam, so fein scherzend; im Gegenteil, er verfällt leicht in die Darstellung roher Prassereien oder liederlicher Szenen. So z.B. seine *Schlechte Gesellschaft* im Louvre (**124**). In einem Gastzimmer sind sechs Personen beisammen: ein paar Dirnen, einige Schlemmer, ein Geigenspieler und die Wirtin. Sinnlos betrunken ist einer der jungen Zecher auf den Schoss einer der Dirnen niedergesunken, das andere Mädchen entledigt ihn seines Degens und seiner Uhr, welche sie der alten Vettel zusteckt. Dieses wenig erbauliche Interieur ist mit grosser Sorgfalt und in reicher Farbenskala gemalt: der junge Mann trägt einen roten Rock, hellblaue Hosen, weisse Strümpfe; sein Degen und seine roten Absätze beweisen, dass er ein Edelmann ist; das Frauenzimmer, auf dessen Schoss er schläft, ist in eine blaugrüne Seidenrobe gekleidet; diejenige, die ihn ausplündert, trägt ein dunkelgrün und gelbes Kleid. In seinen grösseren Werken hat Jan Steen eine eigentümliche Geschmeidigkeit der Farbe; in den kleineren, wie das hier beschriebene, ist die Farbe bröcklicher, aber kerniger als je, kräftiger und glänzender. In seinen Sittengemälden moralisiert er auf seine Art; er gefällt sich darin, die wackern Taten der Kneiper zu verewigen, wie er denn auch seine grosse Kunst darauf verwendet; er mag sie nicht allzu ekelhaft darstellen, aber erquicklich findet er sie doch nicht, und diesen Eindruck sucht er auch nicht zu erwecken: er erteilt seine Lehren lachend; aber wie gutmütig seine Art zu belehren auch ist, sie verfehlt dennoch nicht ihre Wirkung.



127. Adriaan van Ostade. — Ein Backer (St. Petersburg, Eremitage)

Auch scharfen Spott legt er wohl in seine Stücke; so in seinen Zunftdichtern. Das Brüsseler Museum besitzt ein Gemälde, das diesen Gegenstand behandelt. Dort trägt ein ehrsamer Bürgersmann, der in seiner Biedermeierpoesie schwelgt, sein neuestes Kunstwerk vor; die Umstehenden lachen darüber, und einer von ihnen ergreift die Gelegenheit, der Frau des Redners andere Vorschläge zur Zeitkürzung zu machen. In den *Zunftdichtern*, die wir hier wiedergeben (**125**) und die dem Kunsthändler Kleinberger zu Paris gehörten, ist derselbe Vorwurf behandelt. Wieder liest der einfältige Dichter, die Nachbarn spotten und wieder bemerkt man seine Frau im Hintergrunde, ohne dass man deutlich sehen kann, was sie da treibt. Aber auch hier wieder ist die Szene köstlich aufgebaut, von übersprudelndem Leben, sprühend vor Witz und prachtvoll ausgeführt.

Menschen jeden Standes leben in den Werken der holländischen Kleinmeister. Wir sahen die ehrsame Bürgerschaft in den Bildern von Nicolas Maes, Geeraard Dou, Pieter de Hoogh, Jan Vermeer, dargestellt; wir haben die vornehmeren Leute in ihrem nicht immer

gleich vornehmen Zeitvertreib gesehen bei Terborch, Metsu, Mieris, Netscher und Steen. Als Personen einer anderen Reihe von Malern werden wir die Bauern und die Dorfbewohner erscheinen sehen, und natürlich wird hier die Umgebung das Feld, Bauernhöfe, die freie Natur sein. Bei einigen von ihnen nehmen die Menschen die erste Stelle ein, bei anderen dagegen ist die Landschaft die Hauptsache, aber alle diese Maler verlassen die Stadt, um auf dem Bauernhof die einfachen Landleute in ihrem gewöhnlichen Tun und Treiben und mit ihrem weiten Horizont aufzusuchen.

Einer der eigentümlichsten und einer der ältesten ist Adriaan van Ostade, 1620 in Haarlem geboren und 1685 daselbst gestorben. Er ging bei Frans Hals in die Lehre und war dort zusammen mit Adriaan Brouwer. Er scheint sich wohl etwas von der heiteren Laune



128. Salomon van Ruysdael. — Die Ruhe vor der Herberge (Amsterdam, Reichsmuseum).

seines Meisters zu eigen gemacht zu haben, denn er stellt mit Vorliebe komische und lustige, oder lärmende Figuren dar. Aber abweichend von Hals verlegt er seine lustigen Szenen ins Freie. Seine Bäuerlein sind nicht ungeschlacht und grob, wie die Brouwers; sogar wenn sie zechen, wahren sie einen gewissen Anstand. Sie sind behäbig, lebensfroh, weich gemalt, in satten Farben, warm beleuchtet und von einer Gestaltenfülle, welche diesen einfachen Leuten eine hohe Stelle in der Kunst verleiht.

Wir bilden von ihm zwei Stücke ab; das erste: *der Geigenspieler* aus dem Königlichen Museum im Haag (**126**). Ein Geigenspieler steht vor einem Bauernhause und kratzt auf seinem Instrument zum grossen Ergötzen der ganzen Familie. Vater sitzt rittlings über die Bank vor dem Hause mit einer mächtigen Bierkanne in der Hand und aus vollem Halse lachend,

Mutter lehnt sich über die Untertür, links und rechts spielen die Kinder. Es ist eine Szene ländlichen Vergnügens mit dem malerischen Hintergrunde, den ein gut gezimmertes, rebenumranktes Bauernhaus gewähren kann. Das Stück ist aus dem Jahre 1673 datiert.

Das zweite Stück stellt einen Bäcker dar (**127**), der zum Fenster heraus auf einem Horn tutend, verkündigt, dass das frische Brot gebacken ist. Es gehört der Eremitage zu St. Petersburg und erinnert an eine Sitte, die früher zu den täglichen Gewohnheiten gehörte, jetzt aber vergessen ist. Ich habe sie noch in unseren Städten erlebt. Zu einer bestimmten Zeit des Jahres, im Advent, stellte sich Samstags, wenn der Abend hereinbrach, der Bäcker vor seine Tür, tutete auf seinem Horn und verkündigte dem Stadtviertel, dass eine Art Fünfpfennigbrötchen aus dem Ofen gekommen sei. Die Jugend war versessen auf dieses warme Gebäck, das Mutter so reichlich mit Butter bestrich, und sobald das Horn erschallte, liefen wir zur Tür hinaus zum Bäcker. Solch' einen jungen Liebhaber warmen Brotes mit seinem Fünfpfennigstück in der Hand hat Ostade abgebildet und vor den Bäcker gestellt. Mann und Knabe sind lebendig aus der Wirklichkeit gegriffen. Der Maler hat seinem Bäcker eine rote Mütze auf den Kopf gesetzt, ihm ein schneeweisses Hemd angetan und das Fenster mit Reben umrankt, um der Wirklichkeit etwas Farbe und Poesie beizumischen.



129. Isaac van Ostade. — Eisvergnügen (Antwerpen, Museum).

Bei vielen Malern nehmen die drei Bestandteile der ländlichen Szene: Menschen, Vieh und Natur, eine gleiche Stelle ein. Sie malen die Bauern in ihrem täglichen Tun und Treiben, ihr Vieh, die unerschöpfliche Quelle farbenreicher Ausstaffierung der holländischen Auen, auf der Wiese oder um den Hof herum, und die Landschaft, den herrlichen Schauplatz des Landlebens, von feinerem Ton und Licht als irgend ein anderes Land in der Welt. So finden wir es bei Salomon van Ruysdael, Isaac van Ostade, Adriaan van de Velde und mehreren anderen.

Salomon van Ruysdael wurde etwa 1600 zu Haarlem geboren und starb daselbst 1670. Er wählt vorzugsweise Land- oder Dorfansichten am Ufer eines Flusses oder einer weiten Wasserfläche, daneben auch Waldansichten, Dorfstrassen, Wirtshäuser, Jahrmärkte, und dergleichen mehr. Er fing mit düsterer, eintöniger Farbengebung an; allmählich nimmt sein Pinsel an Buntheit und Fülle zu, wie auch seine Ausstaffierung voller und mannigfaltiger wird. Eines der kennzeichnendsten Stücke seiner gereiften Kunst ist *die Ruhe vor der Herberge* im Reichsmuseum zu Amsterdam (**128**). Eine von Bäumen umgebene Bauernschenke erhebt sich auf der Seite der Szene, dort stehen einige Planwagen und eine grosse Anzahl Reisender zu Fuss

und zu Pferd; im Vordergrunde Kühe, die auf der Wiese weiden und an dem Flusse, der links eine Aue durchschneidet, trinken: ein stark bewegtes Bild des Lebens auf dem Bauernhofe in prachtvollem hellem Lichte und frischer Farbe. Das Stück stammt aus dem Jahre 1660.

Isaac van Ostade, der Bruder Adriaans, wurde 1621 zu Haarlem geboren, und starb dort schon im Jahre 1648. Wie sein Bruder wählte er meistens Szenen aus dem Bauernleben, in der Auffassung unterschied er sich wesentlich von Adriaan. Zwar zeigt er einige Male lustige Bauern in ihrem Heim, aber meistens versetzt er seine Personen ins offene Feld. Wiederholt malte er auch Szenen auf dem Eise. So befindet sich ein *Eisvergnügen*, aus dem Jahre 1645 stammend, im Antwerpener Museum (**129**). Rechts, auf einer leichten Erhebung des Bodens, sind einige Bauernhäuser unregelmässig, aber malerisch, an einander gereiht. Links ist eine grosse gefrorene Wasserfläche dargestellt, auf welcher Alt und Jung sich ergötzen.



130. Isaac van Ostade. — Winterlandschaft (St. Petersburg, Eremitage).

An und auf dem Ufer verrichten die Dorfbewohner ihre Arbeit; einige derselben gebrauchen dabei vor Schlitten gespannte Pferde. Isaacs Farbe ähnelt wohl einigermassen der seines Bruders, der sein Lehrmeister war. Er findet Gefallen an feinglänzenden Tönen, er lässt sie gerne flimmern und macht sie perlartig, sodass seine körnichte Malerei gleichsam von einem Goldregen übergossen scheint. Er liebt keine starken, wohl aber reich getönte Farben.

In anderer Ausführung befindet sich eine ähnliche Szene, die Darstellung einer der beliebtesten Volksvergnügungen in der Heimat des Malers, in der Eremitage zu St. Petersburg (**130**). Links das Dorf mit seinen Häusern, seiner nie fehlenden Schenke, seinen entlaubten Bäumen. Auf dem Ufergrund und auf dem Eise die täglichen Passanten, ein Bettler mit seinem Hunde, ein Junge, der ein Pferd führt. Am Rande des Eises ein Herr und eine Dame, die im Begriff sind, in einen Schlitten zu steigen, er mit hellgelbem Mantel über sein schwarzes Wams, sie in rotem Kleide mit schwarzem Mantel und weissem Kragen. Der Diener

mit roter Mütze auf dem Kopfe und violettfarbiger Livree ordnet die Kissen. Alles dies ist duftig und mit grosser Leichtigkeit gemalt, gleichsam auf die Leinwand gehaucht. Der Himmel ist hellblau, mit leichtem, warmem, weichem Dunst überzogen. Das Eis strahlt den Himmel zurück und scheint ihn fortsuzetzen. Es ist wenig Farbe in dem Gemälde: zwei weisse Pferdchen, eine rote Mütze, ein paar rote Lappen, der weisse Kragen und das weisse Taschentuch der Dame. Alles übrige bildet eine Symphonie in Grau. Es ist nichts von dem Düster oder der Trübseligkeit der rauhen Jahreszeit zu spüren: es ist der frohe holländische Winter mit seiner unendlichen Klarheit, die alles belebt und verfeinert.



131. Adriaan van de Velde. — Der Meierhof (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Der letzte der drei Bauernsittenmaler ist Adriaan van de Velde, Sohn des älteren und Bruder des jüngeren der bekannten Seemaler Willem van de Velde. Er wurde 1636 zu Amsterdam geboren und starb dort frühzeitig im Jahre 1672. Wie die zwei Vorigen malt er Landschaften mit Vieh, mit Menschen, mit Wasser und Gebäuden. Seine Pinselführung ist sehr sorgfältig, fast porzellanartig, farbenreich und hell getönt. Sein *Meierhof* aus dem Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (**131**), ist eine jener Feldansichten, die den Ruhm der holländischen Schule ausmachen. Wie grossartig, fast feierlich, ragen die stattlichen Bäume empor, wie stattlich dehnt sich die Wiese vor ihnen aus, wie ruhig, wie festlich fast, leben die

Kühe und Pferde da auf ihrem Eigentum, wie bescheiden, und doch wie vergnüglich versteckt sich der Hof im Grünen, wie schwelgt da alles in der Fülle von Wärme und Schatten, und wie verbindet der Maler in der Darstellung dieses paradiesischen Lebens die sorgfältige mit der breiten Pinselführung!



132. Albert Cuyp. — Hirten mit ihren Herden (Amsterdam, Reichsmuseum).

Wir könnten die Reihe der Bauernsittenmaler wohl noch weiter ausdehnen, indessen die gesuchtesten und begabtesten holländischen Maler dieser Zeit unterscheiden sich nur unwesentlich von den eben besprochenen, und weichen nur durch einen mehr oder weniger bedeutenden Wechsel in der Wahl ihrer Gegenstände von ihnen ab. So giebt es eine ganze Gruppe, die, statt Szenen aus dem holländischen Landleben zu malen, ihre Personen und

Landschaften in Italien suchten, andere malten allerlei Dinge und Menschen: Porträts, Landschaften mit Menschen und Tieren, zeigten aber doch eine Vorliebe für Tiere. Unter diesen gab es dann wieder einige, die sich speziell auf die Abbildung von Kühen, Pferden oder Schafen verlegten.

Albert Cuyp bildet den Übergang zwischen den Malern des Landlebens und den Tiermalern. Er wurde 1620 zu Dordrecht geboren, und starb dort 1691; er gehörte zu einer Malerfamilie; sein Grossvater war Glasmaler, sein Vater war Porträt-, Geschichts- und Tiermaler: dessen Schwager malte Bibelstücke. Albert Cuyp malte so ziemlich alles: Fluss- und Seeansichten, Landschaften mit Vieh, Reiter, Mondscheinszenen, Vorwürfe aus der Geschichte, kämpfende Vögel und anderes mehr; aber seine beliebtesten Motive bildeten Kühe auf der



133. Albert Cuyp. — Hirten auf der Wiese (London, Buckingham Palace).

Wiese. Wie soviele andere Holländer hegte er Ehrfurcht für die Nährmutter des heimatlichen Landbaus; er bewunderte dabei die eigentümliche Schönheit ihrer Gestalt, wie sie sich in festen und klaren Umrissen vom Himmel abhebt, wie das Sonnenlicht ihre glatte Haut durchleuchtet, wie klar deren bunte Farben gegen einander hervortreten, wie ihre Hörner glänzen, und wie dies alles eine prachtvolle Staffage der Landschaft bildet. Die Kuh verdiente das hohe Ansehen, in welchem sie in Holland stand und noch steht, nicht nur weil sie Tausende ernährt, sondern auch weil die Kunst ihr soviel verdankt.

Wir bilden zwei Stücke von Albert Cuyp ab. Das erste ist eine *Landschaft mit Hirten und Vieh* aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam (**132**). Am Ufer eines Flusses treiben ein Hirt und eine Hirtin auf Eseln reitend, und ein Junge zu Fuss eine Herde Hornvieh vor

sich her. Auf der rechten Seite erheben sich zwei hohe Bäume und mehrere kleine; an der gegenüberliegenden Seite des Wassers sieht man Gebäude und Berge. Aus allem geht hervor, dass man sich in Italien befindet. Die aufgehende Sonne überflutet Himmel und Erde mit Lichtglanz und mit warmem Schimmer. Die Hirten und ihre Herden bilden eine Reihe feiner köstlicher Figuren zwischen dem matten festen Vordergrund und der zitternden Luft.

Wenn das vorige Stück an Italien erinnert, wohin Albert Cuyp noch nie gelangt ist, so ist das folgende ein durch und durch holländisches Bild: *Eine holländische Wiese* aus dem Buckingham Palace zu London (**133**). Drei Hirten sitzen am Rande einer weiten Wasserfläche, holländische Kühe stehen mit den Füssen im seichten Wasser oder ruhen auf der Wiese. Holländisches Bauerngerät steht am Ufer, kräftiges saftiges Laub ragt auf der Seite und im Hintergrunde empor, und über alles dies wölbt sich der unvergleichlich schöne Himmel und ergiesst das reine heimatliche Licht seinen herrlichen Glanz: es ist die heimische Natur, durch



134. Nicolaas Berchem. — Umgegend von Nizza (Paris, Louvre).

heimische Kunst auf das wohltuendste und ansprechendste dargestellt.

Mehr noch als Albert Cuyp wählte Nicolaas Berchem die Tiermalerei zum Hauptthema, obgleich auch er allerlei andere Gegenstände behandelte: Jagdstücke, Hafenansichten, biblische und mythologische Geschichten. Er wurde 1620 zu Haarlem geboren als Sohn eines Malers, reiste vor 1650 nach Italien, liess sich nach 1670 in Amsterdam nieder und starb dort 1683. Er war einer aus der Gruppe derjenigen, die in Italien Stoffe zu Gemälden suchten. Sie lernten das Malen nicht von den Italienern, wie viele Geschichtsmaler aus den nördlichen und südlichen Niederlanden, aber sie fanden soviel Anziehendes in dem südlichen Lande und seinen Bewohnern, dass sie dieselben als malerische Stoffe den heimatlichen Auen vorzogen. Die welligen Gelände mit ihren Bergen am Horizont, die Felsen, deren nackte Gipfel die dünne Erdschicht durchbohren, die Bäume, die unregelmässig zerstreut dieser Landschaft als Staffage dienen, die auf Eseln reitenden Hirten, die mit ihren Kühen auf den rauhen Pfaden in



135. Nicolaas Berchem — Italienische Landschaft (St. Petersburg, Eremitage)

zerlumpten Kleidern und mit halbwildem Aussehen dahinziehen, bilden einen so schroffen Gegensatz zu den Tiefebenen am Meere mit den stillen Menschen und ihrer prunklosen Kleidung, dass der Unterschied die Künstler und die Käufer als etwas fremdes und neues anzog. Es waren fremde Dinge, aber sie wurden in heimischer Weise gemalt: mit Sorgfalt, mit einer Buntheit der Farbe und einer Feinheit des Lichts, welche die Maler nicht dort in der Ferne, sondern auf eigenem Boden gesehen und bewundert hatten.

Eine dieser Ansichten aus den italienischen Landen ist das im Louvre befindliche Stück: *Umgegend von Nizza* (**134**). Es liegt wohl so weit wie möglich von der heimatlichen Tiefebene entfernt. Vorne ein Weg, der zwischen Bäumen und Felsen hinansteigt, und auf dem ein Hirt und eine Bäuerin dahinschreiten; er mit kurzen Hosen und dem breitkrämpigen Hut; sie die Last auf dem Kopfe tragend. Links ein Wasser, auf welchem ein Boot mit dem hohen italienischen Segel liegt, auf der anderen Seite ein Dorf mit

136. Paulus Potter. — Der junge Stier (Konigl. Museum im Haag).

dem Kirchturm, der Mühle, malerisch zerstreut auf dem ansteigenden Felsenboden, und ganz im Hintergrunde der herrliche, von den massigen, langsam ansteigenden Alpenrücken umrahmte Seestrand. Wunderlieblich ist diese italienische Küste, herrlich der weiche, duftige, schmelzende Ton, der auf den Gebäuden, dem Wasser und den grünenden Hügeln ruht.

Noch typischer italienisch ist die andere, hier abgebildete Landschaft, welche der Eremitage zu St. Petersburg gehört (**135**). Die gewaltigen Bogen eines verbröckelten Aquäduktes, der sich über den auf der einen Seite fliessenden Bergstrom wölbt, zeigen, dass wir im Lande der Römer sind. Das Bild, das sich da von dem klaren Himmel abhebt, erinnert daran, dass die antike Kunst hier blühte, aber neben diesen Erinnerungen an die Vergangenheit bieten die ewige Natur und das nie stillstehende Alltagsleben dem bewundernden Künstler



137. Paulus Potter. — Kühe auf der Wiese (St. Petersburg, Eremitage).

ihre nicht weniger eigentümlichen Reize dar. Das Stück trägt die Namensunterschrift des Meisters und die Jahreszahl 1650.

Der grösste der holländischen Tiermaler ist PAULUS POTTER. Er wurde 1625 zu Enkhuizen geboren. Als Kind schon kam er nach Amsterdam, wo er bis 1646 blieb. Von diesem Jahre an wirkte er bis 1648 in Delft, von 1649—1651 wieder in Amsterdam, wo er im Jahre 1654 verschied, kaum 28 Jahre alt. Er legte sich besonders auf das Studium der Tiere, vor allem des Hornviehs; in allen Besonderheiten, und mit der grössten Gewissenhaftigkeit stellte er seine Tiere dar; er versetzte sie gewöhnlich auf die Wiese, wo sie aber nicht Nebensache, sondern Hauptfiguren sind. Er bediente sich ihrer nicht, wie mehrere seiner Fachgenossen, als Träger bunter, glänzender Farben, das warme Licht zurückstrahlend; nein, er malte sie um ihrer selbst willen, in stillen, weichen Tönen, in hellem Lichte, inmitten einer blassgrünen Landschaft.

Eines seiner frühesten und berühmtesten, wenn nicht das vollkommenste seiner Werke, ist *der junge Stier* aus dem Königlichen Museum im Haag (**136**). Auf einer ausgedehnten Wiese sehen wir rechts den jungen Stier von der Seite, braunrot mit weissen Flecken; neben ihm auf der Erde liegt eine Kuh, mit gelbem Fell am Leibe, weiss auf dem Kopf; links ein Widder, ein Schaf und ein Lamm, hinter diesen bei ein paar Bäumen ein Bauer, der die Tiere hütet. Das Stück verdankt seine Weltberühmtheit der erstaunlichen Genauigkeit, mit welcher es ausgeführt ist: der Stier ist riesenhaft mit miniaturartiger Sorgfalt gemalt; so auch die übrigen Tiere: man kann die Haare auf ihrem Rücken und die Wimpern an ihren Augen zählen; man sieht die Fliegen auf ihrer Haut. Scharf umrissen gegen den hellgrauen Hintergrund, treten sie kräftig hervor. Es ist das eingehendste Studium, die getreueste Wiedergabe, die je von Tieren gemacht wurde. Das Stück ist aus dem Jahre 1647 datiert; der Maler war also erst zweiundzwanzig Jahre alt, als er dieses klassische Werk ausführte.



138. Filips Wouwerman. — Der Schimmel (Amsterdam, Reichsmuseum).

Zwei Jahre später malte er ein zweites seiner Meisterwerke: *der Hof auf der Wiese*, aus der Eremitage zu St. Petersburg (**137**). Hier sehen wir nicht nur eine Tierstudie, sondern eine Szene, in der das Vieh zwar die Hauptrolle spielt, wo aber auch Landschaft, Bäume, Häuser und Menschen mit dazu beitragen, ein Bild des Bauernlebens in Holland zu geben. Auf der einen Seite, halb im Rahmen verborgen, steht ein Bauernhaus, mit grosser Sorgfalt, Stein für Stein gemalt. Die Tür steht offen, im Wohnzimmer sitzt eine Frau und näht; das silberige Licht fällt auf sie durch ein Fenster, das in der schlichten Wohnung einen Rahmen voll flimmernder Helle bildet, ganz in der Manier Pieter de Hooghs. Vor der Tür sind die anderen Bewohner des Hofes an der Arbeit: die Mutter steht am Rande des Regenbrunnens und wäscht; der Sohn oder der Knecht hilft ihr. Daneben spielt sich eine kleine, einem Kupferstiche Rembrandts entlehnte Szene ab; der Hund springt spielend auf einen kleinen Knaben los, der ängstlich zu weinen anfängt; der Vater eilt zur Hilfe herbei und jagt das ausgelassene Tier fort. Im Vordergrunde picken und scharren die Hühner gierig herum. Ein paar Bäume, vor denen Stütze und Hebestange des Brunnens aufragen, trennen dieses lauschige Eckchen von dem landschaftlichen Hintergrunde.

Der Maler hat eine Szene aus dem Landleben darstellen wollen, und seiner Gewohnheit gemäss räumt er seinen geliebten Vierfüsslern den breitesten Platz ein: auf diese lässt er das volle Licht fallen. Sie sind alle vertreten. Rechts entledigt der Stallknecht ein Pferd seines Zügels, zwei andere Pferde stehen und ein Esel liegt daneben. Weiter nach links sieht

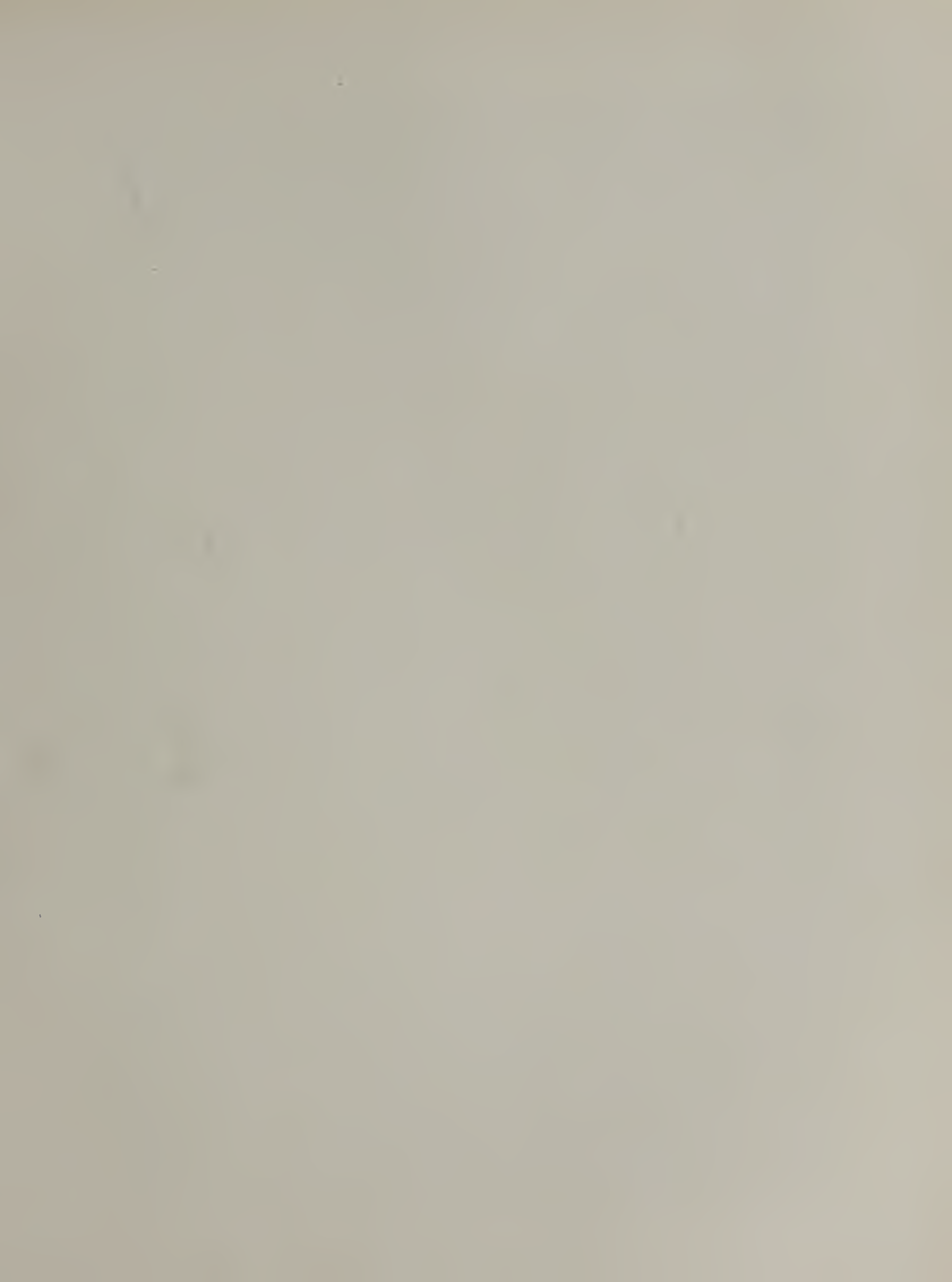
man sieben Kühe, einen Ochsen, zehn Schafe und zwei Ziegen über die Wiese verstreut. Die grosse Kuh mit dem weissen Kopfe, die wir auf dem vorigen Bilde sahen, finden wir hier in derselben Haltung wieder; die andere, die mit aufgehobenem Schwanz in der Mitte des Stückes steht, hat dem Gemälde den Namen „die pissende Kuh" eingetragen.

Es ist eine Verherrlichung der Viehzucht, ein Pantheon von Haustieren. Der Himmel ist warm; eine unendliche Ruhe breitet sich unter ihm aus; die untergehende Sonne erfüllt den Himmel mit einem Meer von Licht. Aber kein Glänzen, kein Glühen, kein Silber oder Gold an den Rändern der Wolken; nichts als die sanfte, gleichmässige Tönung des ruhigen Abendhimmels. Das Haus sticht grell gegen den warmen Himmel ab; die Bäume wiegen sich in dem schwülen Lichte mit ihren dünnen Zweigen oder ihrem fein ausgezackten Laub, das nur nach der Seite des Zuschauers graugrün, nach der Sonnenseite leicht gebräunt ist. In dieser endlosen Glorie dehnt sich das Reich der Tiere aus. Im Vordergrund bildet der Maler sie genau ab; die Ziegen mit ihrem zottigen langen Fell; die Schafe mit ihrer verfilzten Wolle, die Kühe mit der krausen Haut, ohne Zusammenfassung des Effekts, ohne Haschen nach Glanz, einigermassen trocken. Er sucht nach Wahrheit, seine Liebe zu den Wiesenbewohnern lässt sie ihm um ihrer selbst willen schön erscheinen.



139. Filips Wouwerman. — Rastende Reiter vor einer Herberge (Paris, Louvre).

Filips Wouwerman ist an erster Stelle Pferdemaler, obgleich freilich seine Gemälde auch wohl andere Dinge zeigen. Er bringt die Vierfüssler seiner Wahl in vielerlei Gegenständen an: Jagdstücke, Reiterkämpfe, Reitschulen, Ställe, Szenen aus dem Bauernleben, Reisende, die Rast machen, Fuhrleute, die ihre Strasse ziehen, Pferde auf der Wiese, Pferde, die einen Fluss durchwaten. Er besitzt eine ausserordentliche Geschicklichkeit, ihr Leben und ihre Bewegung, ihre Eleganz in der Ruhe und im Gange, wiederzugeben. Alles muss bei ihm munter und guter Dinge sein; seine Pferdchen zeigen sich immer aufs eleganteste und lebhafteste, ob sie traben, sich bäumen oder ruhen. Auch seine Personen sind immer malerisch und von dekorativer Haltung, mögen sie mit flatterndem Gewande oder wehendem Federbusch dahintraben, oder ruhig zu Pferde sitzen, oder auf dem Boden ausgestreckt liegen. So ist seine ganze Staffage auf das Schöne und Malerische berechnet: Trümmer von Gebäuden und Baumstümpfe, verbröckelte Mauern und Dächer, Pappeln mit wehenden Wipfeln, wie riesenhafte Federbüsche, Springbrunnen, die einen peitschenden Strahl emporschnellen, der auseinanderspritzend niederfällt. Alles was er berührt, verliert seine Schwerfälligkeit und seine einfache Natürlichkeit, es erhält eine Anmut, welche weit entfernt ist von jeder klassischen Regelmässigkeit und auch wohl von ehrlicher Wahrheit.





SANDRO BOTTICELLI.

„MADONNA MIT DEM KINDE."

(Museum Poldi Pezzoli, Mailand).

Philips Wouwerman wurde 1619 zu Haarlem geboren und starb dort 1668. Er malte erstaunlich viel. Lediglich das Museum Eremitage zu St. Petersburg besitzt 53 seiner Stücke, die Dresdener Galerie sogar 61.

Einer der schönsten derselben ist *der Schimmel* aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam (**138**). Ein Schimmel steht auf einer Erhebung des Bodens, er ist von der Seite gesehen und wird von einem Knaben am Zügel gehalten. Auf der einen Seite ein umgehauener Baum, auf der anderen ein Mann, der bis zur Hälfte hinter der Höhe sichtbar ist. Das schöne Pferd ist Hauptsache; es steht da so fest, so breit und so schön gemalt mit seinen hell beleuchteten Beinen, dass es keiner weiteren Details braucht, um die Szene anziehend zu machen.



140. Jan van Goyen. — Landschaft (London, Sir George Donaldson)

Eines der kleinen, reizenden Bildchen, wie er sie zu Hunderten schuf, ist *Rastende Reiter vor einem Ausspann* (**139**). Ein Reiter lässt sein weisses Pferd aus einer Krippe vor einer aufs malerischste ausstaffierten Dorfschenke fressen; über einer offenen Tür sitzen zwei Pfauen, eine Leiter dient zur Treppe, die nach dem oberen Stock führt, ein Korb mit herabhängendem Laub ragt als Wirtshauszeichen aus dem Bodenfenster heraus. Eine Edelfrau zu Pferd, der ein ebenfalls berittener Diener folgt, hält vor dem Ausspann, während ihre drei Jagdhunde im Vordergrunde ruhen.

Holland ist das gelobte Land der Landschaftsmaler; ausser denjenigen, die wir schon kennen lernten, brachte es noch eine grosse Schar von Künstlern hervor, die in Bewunderung und Liebe für das Heimatsland erglühten, mit seinen flachen Wiesengründen, an deren

Grenzen der Horizont sich endlos in immer duftigeren, dünneren Tönen ausdehnt, mit seinen Flüssen und Wasserflächen, an deren Ufern Häuser und Kirchen oder Windmühlen emporragen. Und nicht nur die Erde mit Boden und Wasser zieht sie an, sondern auch der Himmel, der sich droben mit seinen wechselnden Wolkenschatten, von Sonnenlicht durchtränkt, wölbt. Kein Volk auf Erden verehrte in so hohem Masse die eigene Landschaft und sprach seine Verehrung in so künstlerischer Form aus. Wir können nur die bedeutendsten der Landschaftsmaler erwähnen.

Jan van Goyen ist einer der ältesten. Er wurde am 13. Januar 1596 zu Leyden geboren, lernte zu Haarlem bei dem Landschaftsmaler Esaias van de Velde und kehrte darauf nach Leyden zurück, wo er bis zu seinem fünfunddreissigsten Jahre ansässig blieb. Im Jahre 1631



141. Aert van der Neer. — Landschaft bei Mondschein mit einer Mühle (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

siedelte er nach dem Haag über und wirkte dort bis zu seinem Tod, Ende April 1656. Er fing, wie Esaias van de Velde, damit an, allerlei Volksszenen unter freiem Himmel darzustellen, aber von seinem Meister abweichend, liebte er nie bunte Farben, und mit den Jahren neigte er immer mehr zum eintönigen Braun hin. Seine Pinselführung wurde dabei immer flotter, und schliesslich beschränkte er sich auf die Wiedergabe der Luft- und Lichtwirkung mit einigen blassgrünen und blauen Tönen auf braunem Hintergrunde. Er zeichnet keine deutliche Staffage der Landschaft; zwar hebt er hier und da einen Punkt hervor, der das Auge anzieht: eine Mühle, einen Turm, ein Boot, aber was ihn reizt, ist der breite, entschwindende Horizont, die ruhige Herrlichkeit des Sommerabends, wenn alle Lichter am Himmel erloschen sind und die Sonne in ein Bett von flaumiger Glut zur Rüste geht.



143. Jacob van Ruisdael. — Die Mühle von Wijk bij Duurstede (Amsterdam, Reichsmuseum).



Eins der grosszügigsten Bilder, die wir von ihm kennen, ist *die Landschaft*. Sir George Donaldson zu London gehörend (**140**). Eine unabsehbare Fläche, die keine andere Abwechslung bietet als einige Buchten von Wasserflächen und einiges niedrige Gesträuch, die eintönige Ebene der nördlichen Gegenden in all ihrer Eintönigkeit, aber auch in all ihrer Wahrheit. Was die früheren Maler immer als unbedeutend gemieden hatten, erwählte van Goyen als grossartig. weil er sich im Stande fühlte, das Imposante auch hier zum Ausdruck zu bringen. Über die flache Erde läuft ein Weg, auf dem eine vierspännige Kutsche und einige Fussgänger nahen; auf dem Wasser ein Schiffchen; in der Ferne eine Kirche, um welche die Häuser des Dorfes gelagert sind, am Horizont einige Windmühlen und dann darüber, wie immer, der weite Himmel, das Licht, das allem, räumliche Tiefe und Leben verleiht.



142. Jacob van Ruisdael. — Landschaft mit Wasserfall (Amsterdam, Reichsmuseum).

Nicht weniger eigentümlich, aber ganz verschieden ist Aert van der Neer. Er wurde 1603 oder 1604 zu Amsterdam geboren, in seinen jungen Jahren wohnte er in Gorinchem, wo er wahrscheinlich bei Rafael van Campenhuysen lernte; etwa 1640 kehrte er nach seiner Geburtsstadt zurück, und starb am 9. November 1677. Er unterscheidet sich von den anderen holländischen Landschaftsmalern, die den hellen, warmen Sonnenschein lieben, dadurch, dass er das kräftige, gesunde Tageslicht scheut. Er zog das Mondlicht mit seinem nicht weniger wechselnden Schein vor; er liebte die ruhige, geheimnisvolle Nacht, wenn alles hier unten schläft und der blasse Wanderer droben allein wacht, freundlich liebäugelnd und kosend mit Dichtern und Künstlern. Aber auch die grelle wildverzehrende Glut eines auflodernden Brandes, der, wenn alles in Finsternis gehüllt ist, einen rötlichen Feuerschein über die

Erde und in der Luft verbreitet, hatte seine Phantasie ergriffen, und als Gegensatz malte er darauf wieder die Eisfläche mit ihren kühlen bläulichen Tönen, auf der Alt und Jung sich ergötzen.

Die Landschaften im Mondschein sind doch seine verdienstvollsten Werke. Wir bilden hier eins ab, das sich im Museum zu Berlin befindet (**141**). Eine grosse Wasserfläche nimmt den mittleren Teil des Stückes ein, links ragen hohe Bäume am Hügel auf, rechts ein Weg, auf dem ein Pferd ein Boot zieht, weiter eine Mühle und ein Weiler. Dieses einfache Landschaftsbild hat eine geradezu majestätische Grösse. Das Wasser und der Himmel, sind Haupt-



144. Jacob van Ruisdael. — Das Schloss von Bentheim (Amsterdam, Reichsmuseum).

sache; durchsichtig leuchtend gemalt, verkörpern sie die Ruhe auf Erden, die Unermesslichkeit in Höhe und Weite.

Aber die hervorragendsten Landschaftsmaler sind die Verehrer des vollen Tageslichtes, der üppigen Natur Hollands, wo es am schönsten ist. Die zwei, welche an der Spitze der zahlreichen Schar stehen, heissen Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema.

Jacob van Ruisdael wurde 1628 oder 1629 zu Haarlem geboren. Er ging bei seinem Oheim Salomon in die Lehre. Im Jahre 1648 wurde er in die Malerzunft seiner Geburtsstadt aufgenommen; im Jahre 1659 wohnte er zu Amsterdam und erlangte das Bürgerrecht. Er blieb dort bis zum Jahre 1681, in welchem er nach seiner Geburtsstadt zurückkehrte, wo er im Jahre darauf starb. Er war der echte ungeteilte Landschaftsmaler, der von den Seinen nicht verstanden wurde, da sie die Natur an und für sich zu wenig bewundernswert fanden, und für

Landschaften, in denen keine Menschen oder Tiere vorkamen, weder Verständnis, noch Geld hatten. Er liess sich aber durch diese Verkennung nicht entmutigen und schuf dutzendweise Meisterstücke in ihrer Art. Erst malte er zahlreiche Ansichten aus Norwegen mit gewaltigen Felsen und schäumenden Wasserfällen; später blieb er hauptsächlich im eigenen Lande, das er in seiner ganzen Herrlichkeit, mit seinen Wasserkanten, seinen bewaldeten Hügeln, seinen Mühlen, seinen Gebäuden an den Ufern malte. In seinen nordischen Wasserfällen lässt er sich durch das Theatralische verleiten, in seinen heimischen Stücken hält er sich an die schmucklose Natur; aber in Wahrheit sucht er dennoch gerne das Grossartige, das Ergreifende. Seine



145. Jacob van Ruisdael. — Landschaft (St. Petersburg, Eremitage).

Wälder und Bäume erhalten gleichsam von selbst etwas Feierliches, seine Lüfte sind so erhaben, dass seine Landschaften, wie wahr sie auch sein mögen, doch etwas Monumentales bekommen, das an einen Tempel erinnert. In allen Museen der Welt finden wir Meisterwerke von ihm. Wir wählen drei derselben aus dem Reichsmuseum in Amsterdam heraus. Das erste ist eine *Landschaft mit Wasserfall* (**142**). Zwischen einer Reihe rauher Felsen stürzen die Wasser schäumend hinab, ein Baumstamm ist umgeworfen, ein anderer schief gebogen. Die hinter den Felsblöcken ansteigende Halde ist dichtbewachsen mit starken Eichen. Auf das stürzende und schäumende Wasser und durch die Stämme und Wipfel der Bäume dringt das Licht, das oben in dem herrlichen Himmel in all seinem milden Schimmer herrscht.

Die Mühle von Wijk bij Duurstede (**143**) gehört zu der Sammlung Van der Hoop im Reichsmuseum zu Amsterdam. Auf einer gelinden Anhöhe ragt eine Mühle in mächtigen Umrissen empor; rund sind ihre Fundamente, daneben ein Wohnhaus, etwas weiter das bischöfliche Schloss; im Vordergrunde liegt eine Wasserfläche mit einigen Booten. Grossartig ist der weite Ausblick mit seinen einfachen Motiven; ergreifend der Gegensatz zwischen dem hereinbrechenden Abend rechts und der noch hellen Wasserfläche links, herrlich der rosige Schimmer auf der Mühle und das Rot auf den Dächern.

Das Schloss von Bentheim (**144**) ist ein bewegteres Bild. Auf einem für Holland verhältnismässig hohen Hügel ragt das historische Schloss der Grafen von Bentheim auf; der Abhang ist mit Bäumen und Wohnungen bedeckt, an seinem Fusse dehnt sich gegen Felsblöcke eine breite Wasserfläche aus. Das Stück zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Fülle von Motiven und Mannigfaltigkeit von Farbe und Licht aus.



146. Jacob van Ruisdael. — Der Wasserfall vor dem Schlossberg (Dresdener Galerie).

Ein ganz anderes Bild stellt er in einem der vielen Stücke dar, die sich in der Eremitage zu St. Petersburg befinden (**145**), es ist dort als Nummer 1139 bezeichnet. Es stellt eine Gegend aus der öden Heimat des Künstlers dar. Auf der einen Seite rechts, der unfruchtbare Sandgrund mit seinem holprigen, aufgewühlten Boden, in dem die Räder tiefe Spuren gezogen haben, und wo ärmliche Hütten herumstehen. Ein Bauer, der zwei Eimer an einem Joch trägt, schreitet auf dem umgewühlten Wege hin. Links ein paar Bäume, einige Bauernhäuser, am Horizont eine Dorfkirche. Es ist eine Ansicht unserer heimatlichen Heide, die in ihrer Verlassenheit und Wildheit eine Grösse hat, welche der Künstler empfand und in seiner Malerei fühlbar machte.

Noch rauher, aber theatralischer ist der *Wasserfall vor dem Schlossberg* aus der Dresdener Galerie (**146**). Zwischen mit Kiefern bestandenen Felsen ergiesst sich der Wasserfall schäumend von der Höhe herab; er hat Felsblöcke und Bäume in seinem Sturz mitgerissen. Hinten auf der Höhe erhebt sich ein starkes mittelalterliches Schloss. Der Künstler hat sich selbst und uns ein wie zu einem Bühnenvorhang arrangiertes Land vorgezaubert, das aber doch ergreifend wirkt durch die Grösse und die wilde Kraft der dargestellten Naturszene.

Jacob Ruysdaels grosser Mitbewerber um die Ehrenstelle unter den holländischen Landschaftsmalern ist Meindert Hobbema. Er wurde 1638 zu Amsterdam geboren und starb in Armut am 7. Dezember 1709. Was ihn von seinem Meister unterscheidet, ist, dass er seine Landschaften gerne mit malerischen Motiven ausstaffiert: ein Hof, eine Wassermühle, ein Steg über einen Bach, und dass er eine Vorliebe hat für die warmen goldenen Töne, welche die volle Sonne über Land und Wasser wirft. Nicht dass er immer zu diesen Mitteln gegriffen hätte, um seine Landschaften aufzubauen. Einige seiner berühmtesten Stücke sind nur Seiten aus

dem Buche der Natur. Aber in all seinen entweder unmittelbar im Freien angeschauten, oder aus Erinnerungen an verschiedene Orte zusammengesetzten Stücken, hat er eine bewundernswerte Leichtigkeit und Frische des Pinselstriches. Alles ist so gediegen und so glänzend, dass man seine sorgfältige Ausführung für eine Folge langwieriger Arbeit und grosser Anstrengung halten sollte, während sich im Gegenteil bei genauerer Untersuchung herausstellt, dass es leicht und flüchtig behandelt und mit fester Hand und sicherem Pinsel geschaffen ist.

Eines seiner Stücke aus dem Reichsmuseum zu Amsterdam zeigt eine *Wassermühle* (**147**). Es ist nicht eine solche, wie Hobbema sie zu malen pflegte, quer über den Lauf eines Baches gebaut, der an der einen Seite des Rades ein- und an der anderen Seite ausfliesst: hier strömt das Wasser längs der Hinterseite des Gebäudes heran und ergiesst sich über einen



147. Meindert Hobbema. — Die Wassermühle (Amsterdam, Reichsmuseum).

ungewöhnlich hohen Damm in eine Wasserfläche, welche die ganze Breite des Vordergrundes einnimmt. Links die bewaldete Böschung, rechts ein Gebäude, in dem man eine Papierfabrik in Overijssel vermutet. Eine Frau steht in der Tür, ein Knabe arbeitet an einem Bottich auf dem Hofe. Das Gebäude reizt durch seine ungewöhnliche Form, das Wasser durch sein Flimmern; Bäume und Gebäude durch die Gewissenhaftigkeit, mit der sie wiedergegeben sind, und durch das warme Licht, in welchem sie glänzen.

Das berühmteste seiner Stücke ist die *Allee von Middelharnis* in der National Galerie zu London (**148**). Es ist merklich verschieden von seinen übrigen Stücken. Während dort alles, was der Landschaft Abwechslung im Farben- und Lichterspiel verleihen kann, zusammengebracht wird, ist hier alles schlicht und einfach von Zeichnung und Farbe, fast wie ein Stück

von Jan van Goyen. Dieses Stück dürftiger, aber eigenartiger Natur, muss die Phantasie des Malers stark ergriffen haben. Zu beiden Seiten des Weges steht eine Reihe von sehr hohen Bäumen, fast nackten Stämmen, nur mit einem Laubbüschel ganz oben als Krone. Ein Jäger auf dem Wege, ein Dorfturm und einige Häuser am Horizont. Zwischen diesen krummen, nackten Stämmen, die so unverschämt die Ehrenstelle einnehmen, läuft der Weg, mit tief in den leuchtenden grauen Sand eingegrabenen Geleisen, auf das Feld fallen einige Lichtstreifen, gegen welche sich die kümmerlichen Stecken scharf abheben. Der graue Himmel mit hellen weissen Wolken vollendet die Staffage, die, wie dürftig sie auch ist, einen Eindruck von Wahrheit und Kühnheit macht, der den aufs reichste ausgeschmückten Bildern fehlt.

Ein Volk, das halb auf dem Meere, halb auf dem Lande lebte, und einen grösseren Teil



148. Meindert Hobbema. — Die Allee von Middelharnis (London, National Galerie).

seiner Macht und seines Reichtums mehr auf ersterem als auf letzterem Elemente fand, konnte nicht unempfindlich bleiben für den Reiz der weiten Gewässer und der grossen und kleinen Schiffe, die sie befahren. Zwar zeigten Viele ihre Empfänglichkeit für die Schönheit einer Wasserfläche und ihres Ufergeländes, aber etwas ganz anderes ist doch die offene See und die gewaltigen Kriegsschiffe, die sie beherrschen. Hier bilden Wasser und Himmel die ganze Szene und das gewaltige Schiff mit seinem verwickelten Takelwerk die einzige Staffage. Holland erzeugte einige Meister von aussergewöhnlichem Talente in der Wiedergabe dieser eigentümlichen Gegenstände, Künstler, deren Werke sich sowohl durch Grösse der Darstellung der ganzen Szene, wie durch Feinheit und Farbenfülle der Einzelheiten auszeichnen. Die besten heissen Willem van de Velde, der Jüngere, und Jan van de Capelle.

Willem van de Velde gehörte einer Malerfamilie an; sein Vater, Willem der Ältere,

1611 oder 1612 zu Leyden geboren, war selbst der Sohn Jan van de Veldes. Die Söhne Willems des Älteren waren Willem der Jüngere, der berühmteste von allen, und Adriaan, ein zweiter höchst verdienstvoller Maler, von dem schon die Rede gewesen.

Willem der Ältere trat als „Kundschafter" in den Dienst der Admiralität von Amsterdam und begleitete die Kriegsflotten. Er fing damit an, die Kriegsschiffe, über die er Bericht zu erstatten hatte, als Urkunden zu seinen Botschaften abzubilden; später machte er aus diesen Skizzen grosse, sorgfältige Zeichnungen. Etwa 1673 liess er sich in London nieder und trat in den Dienst des englischen Seewesens. Sein Sohn, Willem van de Velde der Jüngere, wurde 1633 zu Amsterdam geboren und lernte zuerst bei seinem Vater, nachher bei dem sehr verdienstvollen Seemaler Simon de Vlieger. Als sein Vater nach England übersiedelte, begleitete er ihn, und sie arbeiteten zusammen in London, indem der Vater Kriegsschiffe zeichnete, der Sohn die gewaltigen Dreimaster oder bescheidenere Fahrzeuge malte. Der Vater arbeitete für die Geschichte, der Sohn mehr für die Phantasie, und dies war denn auch seine beste Arbeit. Das Reichsmuseum zu Amsterdam besitzt nicht weniger als sechzehn Stücke von ihm; das hier abgebildete heisst der *Kanonenschuss* (**149**). Ein grosses Kriegssschiff mit ausgespannten Segeln, grösstenteils am Vordersteven gesehen, hat soeben einen Kanonenschuss abgegeben, ein paar Ruderboote fahren hin und her, ein Dreimaster liegt vor Anker und einige Segel verschwinden am Horizont: das ist alles. Aber wie imposant erscheint dieser Seeriese, wie anmutig drapieren sich seine weissen Segel an dem feinen Takelwerk, und wie scharf hebt er sich gegen die dampfgeschwängerte Luft ab!



149. Willem van de Velde, der Jüngere — Der Kanonenschuss (Amsterdam, Reichsmuseum).

Jan van de Capelle wurde 1624 oder 1625 zu Amsterdam geboren; er war, wie sein Vater, und blieb sein Leben lang Karmesinweber und wahrscheinlich auch Kaufmann in Seidenstoffen. Er bildet eine Ausnahme unter der übergrossen Schar der holländischen Künstler: er war reich, steinreich, nicht nur an Geld und Gut, sondern auch an Kostbarkeiten jeder Art und besonders an Gemälden und Zeichnungen niederländischer Meister. Er starb 1679 zu Amsterdam. Einen Meister hatte er nicht, aber man kann aus der grossen Zahl der Zeichnungen Simon de Vliegers, die er besass, wohl schliessen, dass er diesem seine Kunst

absah. Diese Kunst war sehr gediegen und fein. Er malte nicht, wie Willem van de Velde, meerbeherrschende Fregatten, sondern grössere und kleinere Boote, die hin- und herfahren, oder still auf dem Wasser liegen, die auf dem Meere leben und es beleben. Er benutzt alles, was sich dort bewegt und sich gegen den Himmel abhebt, oder sich im Wasser wiederspiegelt: das Licht, das von dem Segel zurückstrahlt, oder in den Wolken schwebt und sie durchleuchtet; und er giebt es wieder mit jener Genauigkeit der Zeichnung, jener Weichheit des Tones, jener Fülle des Lichtes, jener schönen Wahrheit, welche die holländische Kunst unübertrefflich macht.

Eines seiner gelungensten Stücke ist die *Flussansicht*, die wir hier abbilden, und die



150. Jan van de Cappelle. — Flussansicht (London, National Galerie).

der National Galerie zu London gehört (**150**). Auf breiter, einer Meeresbucht ähnlichen Wasserfläche, liegen zahlreiche Boote und Kähne, zu beiden Seiten segeln etwas weiter einige Schiffe. Im Vordergrunde ein paar mit vornehmen Personen stark beladene Ruderboote. In dem ruhigen Wasser spiegeln sich die feinen Formen der Schiffe wieder; in der Ferne wird alles verschwommener; am Himmel schweben warm beleuchtete Wolken. Farbe ist fast nicht zu finden; nur ein Wimpel oder eine Flagge hier und da, dazu die weissen Flecken der Segel und das blaue Firmament. Alles ist voller Leben, voller Regung: es ist die Feier des alles durchdringenden, alles beseelenden Lichtes, und der Kunst, welche diese allgemeine Freude teilt und erhöht.

DIE ITALIENISCHE SCHULE.

ITALIEN war das Land, wo sich im mittelalterlichen Europa die Malerkunst zum ersten Male entfaltete und Florenz war die Stadt, in der sie zuerst zu hoher Blüte gelangte. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert waren die Bahnbrecher der neuen Kunst dort aufgetreten: Cimabue (1240—1302), noch steif und hölzern, welcher der Überlieferung der Byzantiner folgte, aber sich loszumachen und das Leben wiederzugeben suchte; Giotto (1266?—1337), der einen Riesenfortschritt machte, indem er Bewegung in die Körper, Gefühl in die Seelen, Harmonie in die Gruppierung der Personen brachte. Die wahre, hohe Kunst war mit Letzterem geboren. Seine Nachfolger in Florenz selbst und in anderen Städten Italiens, besonders in Siena, folgen seiner Spur, und ehe das vierzehnte Jahrhundert seinen Lauf vollendet hat, haben sie ihre Werke über die ganze Halbinsel verbreitet.



151. Masolino. — Adam und Eva im Irdischen Paradies (Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine, Florenz).

Zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bricht eine neue ruhmreiche Zeit für die Malerei in in Italien an. Das Land hatte eine hohe Stufe materiellen Wohlstands und geistiger Blüte erreicht. In all seinen Provinzen waren die Geister aufgerüttelt durch das Studium der Antike und der Literatur des alten Griechenlands und Roms. Die Bildhauerkunst lebte wieder auf, die Malerei erreichte eine früher nie gekannte Stufe der Vollendung. Wieder traten die ersten und hervorragendsten ihrer Jünger in Florenz auf. Unter der Herrschaft der Medici wurde diese Stadt ein Brennpunkt hoher Bildung, wie kein zweiter in der Welt zu finden ist, und der Sitz der ruhmreichsten Schule des neugeborenen Italiens. Ihre Kunst hatte einen hochadlichen Charakter. Sie fing damit an, die Wände von Kirchen und Palästen mit Frescomalereien zu bedecken, und in diesen Werken grossen Umfanges und erhabener Inspiration prägte sich ihr Streben nach Formenschönheit und Reinheit der Gefühle aus. Ihre zwei ersten Vertreter waren Masolino de Panicale, schlechtweg MASOLINO genannt (1383?—1447?) und MASACCIO (1401—1428?). Beide arbeiteten an den Wandmalereien der Capella Brancacci in Santa Maria del Carmine zu Florenz, aber vollendeten ihr Werk nicht, das erst nach Jahrzehnten von Filippino Lippi fortgesetzt wurde.

Die Brancacci-Kapelle wurde von der Familie des gleichen Namens in der Kirche Santa Maria del Carmine zu Florenz gestiftet. Sie ist in ihrem Hintergrunde und an den zwei Seiten-

wänden ganz mit Wandmalereien überdeckt. Masolino hatte das Werk angefangen. Als dieser etwa 1425 Italien verliess, um in Ungarn zu arbeiten, setzte Masaccio das Werk fort. Masolino malte unter anderem *Adam und Eva im irdischen Paradiese* (**151**) auf dem Seitenpilaster rechts; Masaccio *das Wunder des Zinsgroschens*, das grösste Stück, auf der Seitenwand links (**152**). Mit Masolino, und mehr noch mit Masaccio, wacht die Kunst aus ihrer mittelalterlichen Träumerei auf und tritt in das wirkliche Leben ein; die Körper werden wohlgestaltet und die Bewegungen natürlich; Haltung und Ausdruck geben wahre menschliche Gefühle wieder.

Fra Giovanni da Fiesole oder Fra Angelico war ein Dominikanermönch, 1387 geboren, der im Alter von zweiundzwanzig Jahren ins Kloster zu Fiesole bei Florenz eintrat. Als dieses Kloster im Jahre 1409 aufgehoben wurde, hielt er sich einige Jahre in verschiedenen Städten auf, bis er 1436 nach Florenz zurückkehrte. Etwa zehn Jahre später wurde er vom Papste nach Rom berufen, wo er bis zu seinem Tode, im Jahre 1455, ansässig und tätig blieb. Überall, wo er verweilte, hinterliess er einige Werke: die meisten in Florenz, wo er die Säle, Gänge und Zellen seines Klosters San Marco mit Wandmalereien schmückte. Ausser diesen



152. Masaccio. — Das Wunder des Zinsgroschens (Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine, Florenz).

und vielen anderen Fresken, unter anderen denjenigen zweier Kapellen im Vatikan, malte er auch zahlreiche Paneele. Er ist vor allem ein religiöser Maler, ein Mann reiner Sitten und einfältigen Sinnes; der sich durch seine Liebe, seine tiefe Verehrung für die Bewohner des christlichen Himmels leiten liess. Er blickte zu ihnen empor und erzählte mit Andacht, mehr als mit Ehrfurcht, von ihnen; er sah sie schön und gut, mehr noch als majestätisch; er versetzte seine Glückseligen nicht auf die Erde, sondern gab die Visionen, die er im Himmel gesehen hatte, in übernatürlicher Herrlichkeit und überirdischem Glanze wieder. In dieser Weise erwarb er sich mit Recht den Namen des „engelhaften" Malers.

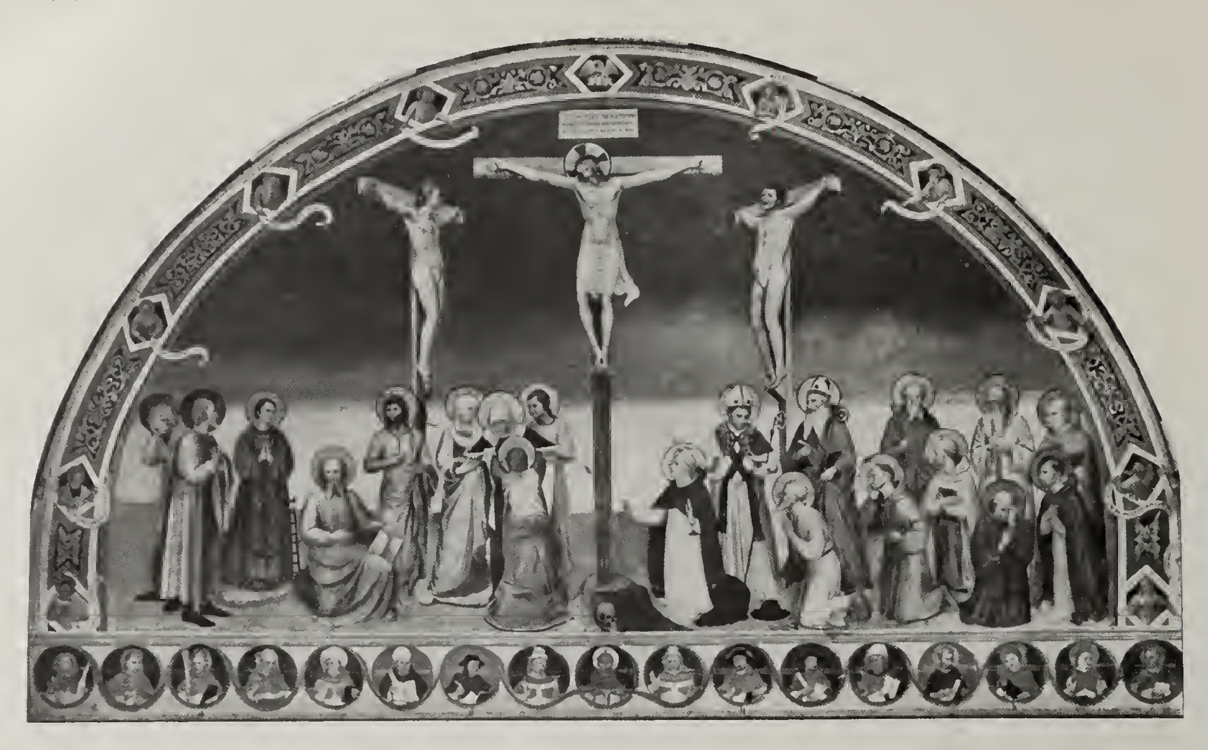
Eines der Meisterwerke unter seinen Paneelstücken ist *die Krönung der Maria* (**153**) in der Uffizien-Galerie zu Florenz, wohin es aus dem Bilderschatz des Hospitals Santa Maria Nuova übergebracht wurde. Christus und seine Mutter thronen in der Höhe auf einer dünnen Wolkenschicht, aus der kleine Engelköpfchen hervorragen. Der Erlöser hält die Hand nahe an das Haupt der Maria, die eine reiche Krone trägt, die ein Heiligenschein umkränzt. Feurige Strahlen schiessen hinter der göttlichen Gruppe empor und hernieder. Rechts und



153. Fra Angelico. — Die Krönung der Maria (Uffizien, Florenz).

links steht eine Schar musizierender Engel, von denen einige lange thebanische Posaunen emporheben. Aus der Höhe steigt zu beiden Seiten eine Gruppe heiliger Frauen und Männer herab, deren Haupt der Kranz der Himmelsbewohner umgibt. Auf dem Boden knieen vier Engel, von denen zwei Weihrauchfässer schwingen und zwei auf einer Handorgel spielen. Das Stück stammt aus der Zeit vor fra Angelicos Rückkehr nach Florenz, etwa aus 1430, und ist vielleicht das letzte seiner miniaturartig fein gemalten Werke, und der höchste Ausdruck der Engelhaftigkeit seiner Kunst. Die Farbe, welche bei jedem anderen Künstler blass und weichlich scheinen würde, entspricht hier vollkommen der Makellosigkeit der Himmelbewohner. Der Künstler malte diesen Gegenstand mehr als einmal. Der Louvre zu Paris besitzt ein zweites Exemplar dieses Bildes.

Im Jahre 1435 kehrten die Predigerherren nach Florenz zurück, von wo sie vertrieben



154. Fra Angelico. — Die grosse Kreuzigung (San Marco-Kloster, Florenz).

worden waren; im Jahr darauf bezogen sie ihr altes Kloster San Marco, das grossenteils in Trümmern lag. Im Jahre 1437 begann man es wieder aufzubauen. Man arbeitete daran bis 1443. Noch war es nicht ganz vollendet, als Fra Angelico anfing, die Säle, Gänge und Zellen mit seinen Fresken zu schmücken. Das bedeutendste der dort von ihm ausgeführten Werke ist die *Grosse Kreuzigung* (**154**), welche eine der Wände des Kapitelsaales bedeckt und aus den Jahren 1442—1443 datiert. Das Stück ist nie ganz ausgeführt worden, und hat viel von den Wiederherstellern gelitten; nichtsdestoweniger ist es noch immer eins der schönsten und ergreifendsten Werke der italienischen Malerschule. Hoch am Himmel ragen die drei Kreuze empor: Christus ist ruhig und ergeben in sein Schicksal, der reuige Schächer blickt ihn liebevoll an, der verstockte wendet das Haupt von ihm ab. Am Fusse des Kreuzes sinkt Maria in Ohnmacht und wird von einer alten Frau gestützt, daneben St. Johannes und Magdalena. Auf der linken Seite erblickt man St. Johannes den Täufer, St. Marcus den Evangelisten, S.S. Laurentius, Cosmas und Damianus, die Patrone der Familie der Medici, die Beschützer des Klosters. Auf der rechten Seite der H. Dominicus, die lateinischen Kirchenväter, die grossen Klosterstifter und andere Heilige. In dem Leistenwerk sind die Propheten gemalt, in der unteren Leiste die Köpfe der vornehmsten Brüder des Dominikaner- oder Predigerordens. Die einfache Gruppierung der Personen, so natürlich und wechselvoll, die Wahrheit ihres Ausdrucks, ihre tiefe Andacht machen aus diesem monumentalen Werk ein Meisterstück inniger und rührender Empfindung.

Fra Filippo Lippi war als Mensch ein vollständiger Antipode des Fra Angelico; er wurde 1406 zu Florenz geboren und trat noch als Kind in das Minoriterkloster. Im Jahre 1456 wurde er als Kaplan in einem Nonnenkloster angestellt, aus dem er eine Klosterschwester entführte; sie wurde zur Rückkehr genötigt, entfloh aber zum zweiten Mal, und erhielt darauf vom Papste die Erlaubnis den Künstler zu heiraten, dem sie bereits einen Sohn, den berühmten Filippino Lippi, geboren hatte. Filippo starb am 9. Oktober 1469. Als Maler

zeigt er grosse Verwandtschaft mit Fra Angelico: auch er ist ein Heiligenmaler, und die Madonna, die unbefleckte Mutterjungfrau, hatte keinen begeisterteren und ehrfurchtsvolleren Verehrer als diesen verliebten Mönch. In ihr verherrlicht er aber irdische Schönheit mit himmlischer Reinheit verbunden und um sie herum scharte er gerne heilige Frauen und Männer, die er sowohl mit der Vollkommenheit körperlicher Formen, wie mit der Andacht gottliebender Seelen schmückte.

Eines der Stücke, in dem sich der Einfluss Fra Angelicos am deutlichsten geltend macht, ist *die Anbetung des Kindleins Jesu durch Maria* aus dem Kaiser Friedrich-Museum



155. Fra Filippo Lippi. — Die Anbetung des Kindleins durch Maria (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

zu Berlin (**155**). Das Kindlein liegt ganz nackt auf dem Boden zwischen Blumen und Kräutern; seine Mutter kniet vor ihm in Verehrung und Anbetung. Im Himmel breitet Gottvater die Arme aus, gerührt durch den Zustand der Schwäche, zu dem sich sein Sohn erniedrigt hat; der H. Bernhard betrachtet in tiefer Andacht den neugeborenen Gott; der kleine Johannes der Täufer nähert sich ihm schüchtern. Es liegt so unendlich viel Naivität und Innigkeit der Empfindung in all diesen Figuren, soviel Reinheit im Ausdruck, soviel Anmut in den Details: der Wald gleichsam aus Edelstein geschnitten, die Blumen, die frohe Farben und junges Leben bringen, die Vision im Himmel über der Phantasie auf Erden, dass man in eine Märchenwelt versetzt wird, die nur dadurch von der überirdischen Welt Fra Angelicos verschieden ist, dass die Figuren mehr menschliche Persönlichkeit und Leben besitzen. Das Stück stammt aus der Kapelle des Medici-Riccardi-Palastes zu Florenz; die Sammlung in der Akademie dieser Stadt besitzt noch zwei Exemplare desselben Bildes.



156. Fra Filippo Lippi. — Maria das Kindlein Jesu anbetend, das von Engeln getragen wird (Florenz, Uffizien).

In einem den Uffizien zu Florenz gehörigen und aus dem Palast von Cosimo de Medici stammenden Stück behandelt er denselben Gegenstand in anderer Weise. Er stellt hier *Maria, das Kindlein Jesu anbetend, das von Engeln getragen wird* dar (**156**). Die Formen sind weniger anmutig, die breiten Köpfe der Engel sind einer der kennzeichnendsten Züge unseres Malers, die Farbe ist ausserordentlich einförmig, man sollte fast an Graumalerei denken. Aber voller Liebe, gleichsam in zarter Rührung zerfliessend, sind Mutter und Kind.

Sandro Botticelli, eigentlich Alessandro Filipepi genannt, wurde 1446 zu Florenz geboren und ging zuerst bei einem Goldschmied in die Lehre. Im Geschäfte seines Meisters lernte er viele Maler kennen, unter anderen Filippo Lippi; er fühlte sich durch dessen Kunst angezogen und liess sich von ihm als Schüler annehmen. Als Filippo Lippi im Jahre 1469 starb, war der dreiundzwanzigjährige Sandro schon ein berühmter Maler, der von Kirchen und Privatleuten zahlreiche Aufträge erhalten hatte. Im Jahre 1481 wurde er vom Papste Sixtus IV. nach Rom berufen, um die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den noch vorhandenen Freskomalereien zu schmücken. Etwa drei Jahre muss er damit beschäftigt gewesen und darauf nach Florenz zurückgekehrt sein. Er starb am 17. Mai 1510.

Sandro Botticelli ist ein Künstler von hohem und ausserordentlichem Verdienste, der

aber erst in den letzten Jahren eine Stelle unter den allerersten Kunstschöpfern eingenommen hat, und dessen junger, von schwärmenden Bewunderern ausposaunter Ruhm, höher gestiegen ist, als der vieler von Alters her gefeierten Fürsten im Reiche der Malerkunst. Und in der Tat, er besitzt Gaben, die solche Vorliebe und so hohe Verehrung rechtfertigen. Seine Kunst mutet uns fast als eine Wiedergeburt der Renaissance an; sie erscheint so frisch, so jugendlich in der Empfindung, so ursprünglich in der Auffassung, dass er für uns nicht nur der Maler seines Meisterstückes, des *Frühlings*, ist, sondern gleichsam einen ganz neuen Frühling in die Welt der Kunst herbeigeführt hat. Wie seine Zeitgenossen, entlehnte er seine Vorwürfe aus



157. Sandro Botticelli. — Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien).

höhern Sphären; er schöpfte sie aus der Bibel, aber auch aus der irdischen Welt, die er gerne versinnbildlichte, und aus dem Fabelreiche, das er in seiner griechischen Schönheit, von ihm verjüngt, wieder aufleben liess. Er war ein Florentiner, aber er lernte auch von Montegna, dem Paduaner und Verehrer des klassischen Altertums; er war ein Maler, aber auch ein Denker; ein Freund des grossen Dichters Dante, für dessen Gedichte er eine herrliche Reihe von Bildern zeichnete.

Als das vollendetste seiner religiösen Gemälde gilt *die Anbetung der Könige* (**157**), die er im Auftrage der Medici für die Kirche der Santa Maria Novella zu Florenz verfertigte, und die sich jetzt in den Uffizien befindet. Die Szene ist ganz anders als in der gewöhnlichen

Weise aufgefasst. Nicht mehr die Könige, mit ihrem Gefolge von Dienern, Pferden und Kamelen, treten hier auf, sondern eine doppelte dichte Schar von vornehmen Persönlichkeiten, unter denen man mehrere Mitglieder des Hauses der Medici erkennt. Sie sind nicht in demütiger Verehrung vor dem neugeborenen Heiland niedergebeugt; sie sind gekommen, dem interessanten Schauspiel beizuwohnen, und interessant sind in der Tat die fremden Fürsten aus dem Orient und die hohen Gestalten aus dem Occident, mit ihren kräftig charakterisierten Köpfen in warmen braunen Tönen, mit ihrer prachtvollen Gewandung in weichen schillernden Farben. Eigentümlich ist auch die Komposition: die H. Familie thront auf einer Erhöhung, eine Mannslänge über dem Boden, in den Trümmern eines stattlichen Gebäudes, und spielt nur eine untergeordnete Rolle.

Von Botticellis dichterischem Geiste zeugen besonders seine symbolischen und mytho-



158. Sandro Botticelli. — Die Geburt der Venus (Florenz, Uffizien).

logischen Stücke. Unter letzteren ragt am meisten *die Geburt der Venus* hervor, welche die Uffizien zu Florenz besitzen (**158**). Die Göttin der Liebe kommt, aufrechtstehend auf einer grossen Muschel, aus der hohen See dem Lande zugefahren; zwei Windgötter treiben sie mit ihrem Atem vorwärts; eine junge Frau, die aus einem Lorbeerwald herangehüpft kommt und der Göttin eine mit Blumen gestickte Draperie bringt, ist selbst in ein weisses Kleid mit bunten Blumen gehüllt. Rosen schweben durch die ganze Szene. Der Vorwurf ist der griechischen Poesie, das Bild der Venus der griechischen Bildhauerkunst entlehnt; aber die schlanken Formen, das junge Leben, bekunden eine ganz moderne Auffassung, ein zarteres Schönheitsgefühl als das der Alten. Das Stück stammt aus der Villa der Medici zu Castello.

Das berühmteste von Botticellis Werken und vielleicht dasjenige, das unter allen Gemälden zu unserer Zeit am meisten Epoche in der Künstlerwelt gemacht und am tiefsten auf die moderne Kunst eingewirkt hat, ist sein *Frühling* (**159**), im Besitze der Akademie zu Florenz.



159. Sandro Botticelli. — Der Frühling (Florenz, Akademie).



Obgleich vier und ein halbes Jahrhundert alt, bleibt es das jüngste unter allem, was die Malerei erzeugt hat. In der Mitte des Bildes tritt der Frühling in stillem Sinnen mit ruhiger Gebärde hervor, über ihm schwebt die Liebe, welche ihre Pfeile auf die Jugend richtet. Diese ist durch drei Jungfrauen in durchsichtigen Gazegewändern, die mit verschlungenen Händen tanzen, verkörpert; auf der anderen Seite kommt die Blumenjungfrau herangeschritten, die Blumen streut, und selbst mit Blumen und Zweigen bestreut und umschlungen ist. Links pflückt ein junger Ritter Pomeranzen, rechts entführt ein böser Geist eine Jungfrau. Alle diese Frauen sind frisch wie ein Frühlingsmorgen, sprühend vor Lebenslust, und trotzdem so rein, so arglos. Sie haben alle den schlanken Bau, die eigentümlichen Gesichter mit weit auseinander stehenden Augen und scharfem Kinn, die der Maler seinen Frauenfiguren verleiht. Sie beugen den Nacken mit lockender Gebärde. Die üppige Phantasie des Künstlers äussert sich nicht nur in diesen herrlichen Frauengestalten, sondern auch in ihrer ganzen Umgebung. Aus den Orangenwäldern im Hintergrunde und aus den Blumen auf dem Rasen, spricht und singt die Lust des jungen Lebens, das Lob der wohltätigen Natur.



160. Filippino Lippi. — Die Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien).

Filippino Lippi, Sohn des Filippo Lippi, wurde 1457 zu Prato geboren; er war zwölf Jahre alt, als sein Vater starb, sodass dieser seine Studien nicht leiten konnte. Bei seinem Tode empfahl Filippo seinen Sohn seinem Freunde und Mitarbeiter Fra Diamante, der seine Erziehung übernahm und sein Lehrmeister ward. In späteren Jahren jedoch wählte er die Werke seines Vaters zum Vorbild, sodass er eher der Nachfolger dieses Künstlers, als irgend eines anderen zu nennen ist. Er wirkte lange Zeit in Rom, und war erst 47 Jahre alt als er am 13. April 1504 in Florenz starb. Er war einer der grossen Vertreter der reifenden florentinischen Kunst, die schöpferische Kraft mit Naturverständnis vereinigte, die sich ernstlich mit dem Studium des Menschen in seiner Gestalt und seiner Gemütsbewegung befasste, und menschliche Handlungen in geschmackvoller Gruppierung, voll Wahrheit und dramatischen Lebens darstellte.

Zu den bedeutendsten Werken seiner späteren Zeit gehört *die Anbetung der Könige* (**160**), die sich in den Uffizien zu Florenz befindet, und im Jahre 1496 für die Kirche San Donato

degli Scopetani bei Florenz gemalt wurde. Auf einer gelinden Erhöhung sitzt Maria mit ihrem Kinde auf dem Schoss; St. Joseph steht gebeugt hinter ihr, die drei Könige knieen vor ihr. Rechts und links steht deren Gefolge. Im Hintergrunde erhebt sich die gebirgige Landschaft; der Stall wird durch ein verbröckeltes Schutzdach dargestellt, auf der einen Seite durch einen Baumstumpf, auf der anderen Seite durch ein Stück Mauer gestützt, das einen Teil der Trümmer, in denen die Szene stattfindet, bildet. Die Komposition ist viel bewegter als in der Darstellung desselben Gegenstandes von Botticelli, aber die Auffassung ist grösstenteils dieselbe. Auch hier kommen im Gefolge der Könige zahlreiche bekannte Persönlichkeiten aus jener Zeit vor, unter anderen Pier Francesco Medici der Ältere, als Astrolog gekleidet. Das Stück trägt das Datum der Vollendung des Werkes: *Filippus me pinxit de Lipis Florentinus addi 29 Marzo 1495* (Filippino Lippi von Florenz malte mich heute, den 29. März 1495).



161. Filippino Lippi. — Der H. Johannes, Drusiana vom Tode aufweckend (Florenz, Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella).

Als unser Maler im Jahre 1493 aus Rom nach Florenz zurückgekehrt war, machte er sich ernstlich an die Ausführung seiner Fresken der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella, die ihm im Jahre 1487 aufgetragen wurden, die er aber erst im Jahre 1502 vollendete. Eine der Seiten ist dem Leben des Jüngers Johannes, die andere Seite dem des Jüngers Philippus gewidmet. Eines der Stücke aus der Legende des Ersteren stellt *den H. Johannes, die Drusiana vom Tode erweckend*, dar (**161**). Ergreifend ist die einfache, aber grossartige Hauptgruppe: der Jünger mit seiner Gebärde der Überzeugung und Willenskraft, die Auferstehende mit ihrem Ausdruck des Staunens. Das wahre und kräftige Leben prägt sich in dem Staunen aus, welches das Auge der Frauen an dieses wunderbare Ereignis fesselt, während der Schrecken die Männer in die Flucht jagt, und die Kinder sich an die Mutter festklammern oder sich hinter ihren Röcken verbergen lässt. Die prachtvollen Gestalten, besonders die der Frauen, zeugen von dem Streben des Meisters, seine Szenen durch die Schönheit seiner Personen zu erheben; die reichen Gebäude im Hintergrunde von seiner Vorliebe für eine pomphaft geschmückte Umgebung; die Fülle der reizenden auf den Gebäuden angebrachten Motive, legen Zeugnis ab von seinen in Rom nach der Antike betriebenen Studien und von seiner Vorliebe für die Grotesco's, die er dort hatte kennen lernen.

Neben der grossen Bahn, der die Entwickelung der florentinischen Schule folgt, gehen einige Künstler von tüchtigem Verdienste, aber trotzdem nicht von höchstem Werte, ihren

162. Benozzo Gozzoli. — Der Zug der drei Könige (Florenz, Riccardi-Palast).



163. Benozzo Gozzoli. — Die Verspottung Noahs oder die Weinlese (Pisa, Campo Santo).

eigenen Weg, wie Benozzo Gozzoli, der unter Fra Angelicos Leitung gearbeitet hat und dessen Schüler zu nennen ist. Er wurde 1420 geboren und starb 1498. Er wirkte in Orvieto, später in Montefalco, Florenz, San Gimignano und Pisa, wo er überall Fresken, auch wohl einige Paneelmalereien ausführte. Er hat sich etwas von der Sittsamkeit, der Reinheit und Heiterkeit seines Meisters angeeignet; er hat noch die Stille der Älteren Schule, die Einfalt der Form, die Ruhe der Haltung, womit die vorwärtsstrebenden Florentiner gebrochen hatten. Im Riccardi-Palast, der alten von Michel Angelo gebauten Familienwohnung der Medici, schmückte er die Kapelle mit seinen Fresken, den *Zug der drei Könige* (**162**) und eine Gruppe von Engeln darstellend. Es ist ein Werk von ungewöhnlicher Anmut, vielleicht die am besten erhaltene, und gewiss eine der ausgezeichnetsten Wandmalereien der italienischen Schule. Unter dem Vorwande, die drei Könige und ihr Gefolge auf ihrer Reise nach Bethlehem abbilden zu wollen, hat er einen Aufzug von florentinischen Edelleuten dargestellt, die durch das toskanische Gebirge einen Weg entlang ziehen, der sich stufenweise zwischen den Felsen hindurchschlängelt und sie auf verschiedenen Höhen erblicken lässt. Es ist nicht eine kleine Gruppe von Fürsten, die auf der Wallfahrt begriffen sind, sondern ein unabsehbarer Aufzug von vornehmen Personen in aller Pracht ihrer reichsten Gewandung mit köstlich aufgezäumten Pferden, buntgekleideten Dienern, Windhunden, Falken, schwer beladenen von Maultieren, und — um wenigstens einen orientalischen Anstrich zu geben — auch von Kamelen gezogenen Trosswagen. Es ist ein Bild der Wandmalerei in ihren Anfängen, ein Werk von Jugendlichkeit, Heiterkeit und Lieblichkeit.



164. Piero di Cosimo. — Maria mit sechs Heiligen (Florenz, Uffizien).

Eines der bedeutendsten Werke des Benozzo Gozzoli sind die Freskomalereien an der nördlichen Wand des Campo Santo zu Pisa. Dort stellte er in den Jahren von 1469 bis 1485 vierundzwanzig grosse Szenen aus dem alten Testamente dar. Eine der merkwürdigsten ist *die Verspottung Noahs oder die Weinlese* (**163**). Das Stück enthält eine dreifache Handlung. Links sieht man die Weinlese; ein junger Mann auf einer Leiter überreicht einen Korb mit Trauben, die er gerade gepflückt hat, einer Frau, die sie mit den beiden aufgehobenen Armen empfängt; eine zweite Frau schafft sie fort, eine dritte schüttet sie in ein Fass aus, in dem ein Mann sie stampfend keltert. Der Erzvater Noah mit einigen seiner Enkel wohnt der Szene bei. Mitten in der Wandmalerei trinkt Noah die herrliche verräterische Flüssigkeit. Rechts liegt er nackt und trunken auf der Erde, während seine Nachkommen ihrem Ärgernis über seinen Zustand Ausdruck geben. Die Szene findet in einem Garten auf einem Weinberg vor einem

reichen italienischen Palaste statt. Wieder erblicken wir in dem Reichtum der Landschaft und des Gebäudes die Vorliebe des Künstlers für schöne Umgebungen; in der Gruppe von Kindern, die ein bellender Hund erschreckt, seine Gewohnheit, alltägliche Vorgänge in seine biblischen Geschichten hineinzumischen; in den prachtvollen Gestalten des traubenpflückenden Knaben und der Frauen, die Körbe abnehmen und tragen, in dem Kelterer und den ärgerlichen Söhnen Noahs seine Lust und seine Kunst, Gestalten von schöner Form und Gebärde vorzuführen.

Piero di Lorenzo, besser bekannt unter dem Namen Piero di Cosimo, so nach seinem Meister Cosimo Rosselli genannt, 1462 geboren, 1521 gestorben, unterstand in seinen religiösen Malereien dem Einfluss Filippino Lippis, aber sein lebenslustiger, tändelnder Geist fühlte sich mehr durch die heidnische Fabellehre angezogen, an deren dichterischen Erzählungen er gerne und lieblich herumphantasierte. Als sein Meisterwerk gilt die *Maria mit sechs Heiligen* in den Uffizien zu Florenz (**164**). Inmitten einer phantastisch aufgebauten Landschaft steht die H. Jungfrau auf einem Sockel, in den U.L.F. Empfängnis eingemeisselt ist; sie blickt in Verzückung zum H. Geiste empor, der über sie herabschwebt. Zu beiden Seiten stehen zwei heilige Männer und kniet eine heilige Frau. Ergreifend ist der Ausdruck der Begeisterung der Maria, die nicht nur seelisch, sondern auch körperlich zur Gottheit emporgehoben erscheint. Die zwei betenden Frauen und zwei der aufrechtstehenden Heiligen blicken mit inniger Verehrung zur H. Jungfrau empor; der Ausdruck der zwei anderen Heiligen ist sehr verschieden; sie scheinen sich mehr um den Zuschauer als um das Überirdische zu kümmern. In allen Figuren ist übrigens etwas weltlicheres und schwerfälligeres, als in den heiligen Personen von früheren Künstlern zu bemerken; auch die Farbe ist kräftiger und die Schatten sind dunkler.



165. Piero Pollajolo. — Die Kronung der Maria (San Gimignano, Pfarrkirche).

Die Brüder Antonio und Piero Pollajolo, von denen Ersterer 1429 zu Florenz geboren und 1498 zu Rom gestorben, und Letzterer ebenda 1443 geboren und etwa 1496 gestorben ist, halten sich an die religiöse Malerei, aber sie unterscheiden sich von ihren Vorgängern durch ein eingehenderes Studium der Anatomie und mehr Wahrheitssinn in der Behandlung. Von Pietro Pollajolo befindet sich im Chor der Pfarrkirche zu San Gimignano eine *Krönung der Maria* (**165**), von eigentümlicher Manier. In den Heiligen, die betend zu



166. Lorenzo di Credi. — Die Geburt Christi (Florenz, Akademie).

der Krönung emporblicken, liegt eine Tiefe der Empfindung, die zum Dramatischen hinneigt; in der Hauptgruppe ist die Andacht nicht weniger stark ausgedrückt; auch Körper und Seele der auf der Seite musizierenden Englein sind ungewöhnlich bewegt. Leidenschaft beherrscht Schönheit, ein kräftiger Hauch durchweht das Ganze und erhebt die Gestalten zur Verzückung.

Lorenzo di Credi, 1459 geboren, 1537 gestorben, Schüler des Andrea Verrocchio, war ein ausserordentlich anmutiger Maler, der die Andacht der anderen Heiligenmaler aufgiebt, und in seinen Himmelbewohnern vor allem das Liebliche, Irdische zum Ausdruck bringt. In seiner *Geburt Christi* aus der Aka-

167. Domenico Ghirlandajo. — Die Geburt der Maria (Florenz, Santa Maria Novella).

demie zu Florenz (166) sieht man die H. Jungfrau und zwei Engel, die das neugeborene Kindlein mit rührender Zärtlichkeit und voll jugendlicher Anmut anschauen und anbeten, während der H. Joseph, ein alter Mann, in die Kniee gesunken, das Kind mit Rührung betrachtet, das zu seiner Mutter aufblickt und über Durst zu klagen scheint: eine Szene voll Leben und Natur und trotzdem von echt religiösem Sinn durchweht.

Domenico Ghirlandajo wurde 1449 geboren und starb am 11. Januar 1494. Er wurde also nur 45 Jahre alt. Sein erstes bekanntes Werk stammt aus 1480, als er bereits 31 Jahre alt war, und es ist nicht wahrscheinlich, dass er vor dieser Zeit etwas Bedeutendes leistete. Er malte also nicht länger als etwa fünfzehn Jahre, und trotzdem leistete er in dieser kurzen Zeit eine gewaltige Arbeit. Seine Freskomalereien sind zahlreich und von mächtigen Umfang. Er verfertigte mehrere derselben in Kirchen seiner Geburtsstadt: Ogni Santi, Santa Croce, Santa Trinita, Santa Maria Novella; im Rathause von Florenz, in der Kirche von S. Gimignano, in der Sixtinischen Kapelle. In Santa Maria Novella bemalte er sogar das ganze hohe Chor mit der Geschichte der Maria und des H. Johannes des Täufers.



168. Domenico Ghirlandajo. — Die Anbetung der Konige (Florenz. Santa Maria degli Innocenti).

Nicht weniger zahlreich und bedeutend sind seine Paneelmalereien, die für mehrere Kirchen angefertigt wurden und jetzt zum Teil in den Museen Europas zerstreut sind. In ihm gelangte die florentinische Malerkunst zu voller Reife. Er war der grosse Erzähler, der in seinen biblischen Geschichten das ganze menschliche Leben aufrollte, gesund und sonnig, inmitten blühender Auen und stattlicher Gebäude. Er studierte gewissenhaft jede einzelne Figur, gab ihr ihre Eigenart und ihre persönliche Anmut, ohne jedoch auf grössere Gruppierungen zu verzichten, die ihm vorzüglich gelangen. Er liebt die vielseitige, die bewegte und dennoch ruhige Handlung; er liebt die Menschen und stellt sie holdselig und schön, ohne Übertreibung dar, wie sie sich ihres Daseins und Zusammenwirkens freuen. Die Fresken haben

viel von ihrer ursprünglichen Farbe verloren, aber die Paneelmalereien glänzen noch in den herrlichen Tönen, welche so wundervoll mit den rhythmischen Bewegungen seiner veredelten Körper übereinstimmen.

Die hervorragendsten und bekanntesten seiner Wandmalereien sind diejenigen, welche er in dem hohen Chor der Santa Maria Novella zu Florenz ausführte. Diese Werke wurden ihm von Giovanni Fornabuoni von Florenz aufgetragen. Er arbeitete vier Jahre daran und vollendete sie im Jahre 1490. Jede der drei Wände der Kapelle enthält drei Reihen von sechs Malereien mit einer siebenten darüber in der Fläche der Spitzbogen. Links sieht man die Geschichte der Maria, rechts die des Johannes des Täufers. Wir bilden eine der Szenen aus der Geschichte der H. Jungfrau ab: *die Geburt der Maria* (**167**). In einem reich mit Grotescomale-



169. Gentile da Fabriano. — Die Anbetung der Könige (Florenz, Akademie).

reien geschmückten Saale eines Palastes findet die Szene statt. Die H. Anna richtet sich in ihrem Bette auf, das im Hintergrunde steht. Im Vordergrunde geht die Handlung vor sich, die von dem alltäglichen Vorgang nicht wesentlich abweicht. Das neugeborene Kind liegt auf dem Schosse der Hebamme, eine Dienerin giesst Wasser in eine Vase, um es zu waschen, einige Damen kommen der Wöchnerin einen Besuch abzustatten; alles so einfach wie möglich, aber grossartig bis zum Monumentalen. Alle Frauengestalten zeichnen sich durch würdevolle Wahrheit, ernste Schönheit aus. Die ganze Malerei wurde offenbar in hellen Tönen ausgeführt, jetzt ist alles verdunkelt, verschmutzt, und vergilbt, aber die unvergleichliche Grazie und Vornehmheit ist geblieben.

Eines seiner bedeutendsten Paneelstücke ist die *Anbetung der Könige* (**168**), die er im

Jahre 1488 für die Kirche Santa Maria degli Innocenti (U. L. F. der unschuldigen Kinder) zu Florenz, wo es sich noch befindet, verfertigte. Die Szene ist in einen an allen Seiten offenen Pavillon verlegt, dessen verbröckeltes Dach von vier antiken Säulen getragen wird. Auf dem Dache sitzen zwei Engel, die das Gloria in excelsis singen. Zwei der Könige knieen vor Maria, der dritte bietet ihr einen Kelch an. Neben den Königen knieen Johannes der Täufer und Johannes der Apostel, die Beide der Maria ein unschuldiges Kind empfehlen. Im Hintergrunde das Gefolge der Könige und eine Landschaft zwischen den Bergen, wo man die Ermordung der unschuldigen Kinder dargestellt sieht. Die Szene ist bewegter als die Geburt Mariä und die Fresken des Meisters überhaupt; aber sie hat die hohe Vornehmheit und ruhige Schönheit, die Vollendung der Formen, die alle seine Werke auszeichnet.

Während also in Florenz während der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Malkunst zur Reife gedieh und blühte, und eine unzählige Menge von immer vollendeteren Werken erzeugte, entfaltete sie sich auch in den anderen Teilen Italiens, und es traten in mehreren Gegenden der Halbinsel Meister auf, die zwar nirgends ihrer Geburtsstadt gleichen Ruhm erwarben wie die florentinischen, von denen sich aber doch mehrere einen grossen Namen machten.



170. Niccolo da Foligno. — U. L. F. Verkundigung (Perugia, Pinakothek).

So finden wir östlich von Florenz in der Gegend, der man den Namen Umbrien gab, weil ein Teil derselben im Altertum diesen Namen führte, schon früh Maler von Bedeutung. Der älteste von ihnen war Gentile da Fabriano, aus dem Städtchen Fabriano gebürtig, dessen Geburts- und Todesdatum nicht genau bekannt ist, von dem man aber weiss, dass er im Jahre 1422 in Florenz in die Malerzunft aufgenommen wurde, im Jahre 1425 in Orvieto arbeitete und im Jahre 1426 von Papst Martin V. nach Rom berufen wurde, um die Kirche Sankt Johannes vom Lateran mit Fresken auszuschmücken. Ausserdem arbeitete er noch in Brescia, im Dogenpalast zu Venedig und in Siena. Seine Figuren haben noch eine etwas kindliche Einfalt, sie sind dicht aneinander gedrängt ohne Kunst der Gruppierung, aber ihr Antlitz ist seelenvoll und die Einfalt ihrer Handlung nicht ohne Reiz.

Ein charakteristisches Werk von ihm ist *die Anbetung der Könige* (**169**), die er im Jahre 1423 für die Kirche Santa Trinita zu Florenz verfertigte; es wurde ihm von Pablo Strozzi aufgetragen und befindet sich jetzt in der Akademie derselben Stadt. Der obere Teil des Stückes ist durch drei Bogen abgeteilt. Oben sieht man das Gefolge der Könige, das vom Gebirge herabsteigt. Im Vordergrunde sieht man die H. Familie vor dem zerfallenen Hause, in dem Jesus zur Welt kam. Die drei Könige, in fremdartiger Gewandung, sind bis vor Maria gekommen, hinter ihnen steht ihr Gefolge, dicht zusammengedrängt, Herren, Diener und Pferde durcheinander. Einige Züge sind aus dem Alltagsleben gegriffen, so der Diener, der seinem Herrn den Sporen losschnallt. Die Wahrheit mit ihrer Freiheit der Bewegung dringt durch die Steifheit der Tradition hindurch; schüttelt die Kunst wach und macht sie menschlich; aber es bleiben noch Spuren rührender Naivetät zurück; so der junge König im Vordergrunde, wie ein Heiligenbildchen, für Kinder gezeichnet und koloriert, und vom Kopf bis zu den Füssen mit Stickereien überladen; wie auch die zwei anderen Könige in ihrer phantastischen orientalischen Gewandung, die an die Wunder von Tausend und eine Nacht erinnert.



171. Melozza da Forli. — Musizierender Engel (Rom, St. Pieterskirche, Sakristei).

Zu Foligno in derselben Gegend, lebte und wirkte Niccolo da Foligno. Man weiss sein Geburtsjahr nicht, aber man kennt von ihm im Jahre 1458 gemalte Werke; er starb 1502. Er verfertigte vor allem grosse in mehrere Fächer geteilte Altartafeln, und arbeitete noch in der alten Manier mit viel Gold zwischen den Farben, besonders in den Heiligenscheinen. Seine Figuren sind noch steif, aber ergreifend durch inniges Gefühl; sie sind mit naiver Geziertheit behandelt.

Im Jahre 1466 malte er eine Prozessionsfahne für die Brüderschaft der Annunziata, die sich jetzt in der Pinakothek von Perugia befindet und *U. L. F. Verkündigung* darstellt (**170**). Dieses Bild ist oben in drei Fächer geteilt. Im Mittelfach sieht man die H. Jungfrau, welche die Verkündigung des Erzengels entgegennimmt. Unten erscheinen der H. Franciscus von Assisi und die H. Clara, welche die Mitglieder der Brüderschaft Marien empfehlen. In der Höhe thront Gottvater, der den H. Geist auf U. L. F. herabschweben lässt, und von anbetenden und musizierenden Engeln umgeben ist. Einteilung und Komposition sind sehr einfach, aber der Ausdruck ist innig und beredt; die Engel sind von ungewöhnlicher Grazie.

Melozzo da Forli, mit dem Familiennamen Melozzo degli Ambrosi, wurde in dem





ADREAS MANTEGNA.

„Der Heilige Sebastian."

(Hofmuseum, Wien.)

Städtchen derselben Gegend, deren Namen er führt, 1438 geboren und starb daselbst 1496. Er wirkte in dieser Stadt, in Rom und in Montefeltre. Am berühmtesten sind seine in Rom gemalten Stücke, wo er Jahre lang für Papst Sixtus IV. arbeitete. Sein hervorragendstes Werk ist *die Himmelfahrt Christi*, die ihm vom Kardinal Pietro Riario für die Empore der Kirche dei Santi Apostoli zu Rom aufgetragen wurde. Dieses in Fresko ausgeführte Meisterstück verbröckelte im Jahre 1711 bei einem Wiederaufbau des hohen Chores, sodass nur noch einige Figuren davon erhalten sind: der zum Himmel emporfahrende Christus im Quirinal, wie auch die Köpfe der drei Jünger und die elf musizierenden Engel in der Sakristei der St. Peterskirche. Diese Engel gehören zu den herrlichsten Himmelsgestalten, welche die italienische Kunst erzeugt hat. Die in Verzückung schwebenden Geister aus dem Gefolge des Allerhöchsten, von den Melodien ihrer Instrumente und von Ehrfurcht für den Schöpfer des Himmels und der Erde hingerissen, sind wohl der höchste und ergreifendste Ausdruck überirdischer Schönheit und Glückseligkeit. *Der auf der Geige spielende Engel* (**171**) dürfte als der vollkommenste in der Reihe dieser Auserwählten zu bezeichnen sein.



172. Melozzo da Forli. — Papst Sixtus IV, den Bibliothekar Platina empfangend (Rom, Vatikan).

Ein zweites bedeutendes Werk, das er für Papst Sixtus IV. in Fresko ausführte, wurde später auf Leinwand übertragen und befindet sich jetzt in der Pinakothek des Vatikans. Es feiert den Wiederaufbau der Bibliothek des Vatikans und stellt *Sixtus IV, den Bibliothekar Platina empfangend*, dar (**172**). In einem prachtvollen, von Pfeilern getragenen Saale sitzt der Papst, vor dem der Bibliothekar kniet. Neben dem Papst stehen seine zwei Vettern, die Kardinäle Riario und Rovere, hinter dem Bibliothekar die weltlichen Herren Girolamo Riario und Giovanni della Rovere. Von der Bedeutung der in dem Stücke dargestellten Handlung, sowohl wie von dem Zusammenhang der Gruppe, ist wenig zu spüren, aber voll Leben sind die Figuren, scharf umrissen die Personen, herrlich ist das Kolorit und glänzend das Gesamtbild, welches diese hohen vornehmen Gestalten in dieser reichen Umgebung bieten.

Einer der grossen Meister der umbrischen Schule, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wirkten, ist Luca Signorelli, 1441 zu Cortona geboren und 1523 daselbst gestorben. Wie Melozzo da Forli, war er ein Schüler Piero degli Franceschis, aus Borgo San Sepolcro, einem Cortona benachbarten Städtchen. In seinen früheren Jahren arbeitete er in Florenz, wo er den Einfluss der Meister dieser Stadt erfuhr; darauf wohnte er von 1482—1484 zu Rom, wo er in der Sixtinischen Kapelle ein Fresko aus-

führte. Später, im Jahre 1498, malte er im Kloster Montoliveto die Legende des H. Benedict. Das darauf folgende Jahr begann er sein bedeutendstes Werk, die Darstellung des *Jüngsten Gerichts* auf den Wänden und dem Gewölbe der Kapelle U. L. F. in der Kirche von Orvieto, an welcher er die fünf folgenden Jahre fast ununterbrochen arbeitete. In seinen grossen Stücken, namentlich in seinen Fresken, ist er ein kühner Schöpfer, ein Vorgänger Michel Angelos in der Darstellung gewaltiger Katastrophen, und in der Abbildung des menschlichen Körpers, den er vorzugsweise nackt studierte und abbildete zu den mannigfaltigsten und kraftvollsten Stellungen und Handlungen.

Unter seinen religiösen Werken zeichnet sich die *Madonna mit Heiligen* aus (**173**), die er für die Santa Trinità-Kirche seiner Geburtsstadt malte, und die sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet. In der Mitte U. L. F. mit dem Kinde auf dem Schosse, unten, vor ihr, sitzen die zwei Kirchenväter Augustinus und Athanasius; neben ihr der Erzengel Gabriel, der Überbringer der frohen Botschaft, und Michael, der Diener der göttlichen Gerechtigkeit. Würdevoll und vornehm sind die Kirchenväter in ihrer reichen bischöflichen Gewandung; von erhabener, klassischer Schönheit die Erzengel; das Ganze ist ein Werk strenger, gereifter und geschmackvoller Kunst.

In seinen Paneelmalereien zeigt er ebenfalls seine grosse Vorliebe für die Darstellung nackter Körper, wie im *Pan unter den Hirten* aus dem Museum zu Berlin (**174**). Pan, der Gott der Natur und der Erfinder der Musik, sitzt im freien Felde auf einem Felsblocke. Um ihn herum, ihn anhörend und von ihm belehrt, stehen zwei musizierende Personen, eine junge Frau und ein junger Mann, wie auch zwei alte Hirtengestalten, aus dem wirklichen, alltäglichen Leben gegriffen; ein fünfter, ein Jüngling, liegt, auf einem Rohr pfeifend, auf der Erde; im Hintergrunde sieht man noch zwei Frauen. Jede der Figuren ist an und für sich schön und der Künstler kümmert sich mehr um die Hervorhebung dieser einzelnen Schönheit, als um die



173. Luca Signorelli. — Madonna mit Heiligen (Florenz, Akademie).

Herstellung einer fest zusammengehörenden und zusammenwirkenden Gruppe. Das Stück wurde wahrscheinlich für Lorenzo de Medici gemalt.



174. Luca Signorelli. — Pan unter den Hirten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Perugino, mit dem Familiennamen Pietro Vanucci, wurde, wie sein Künstlername andeutet, in der Gegend, deren Hauptstadt Perugia ist, und zwar in Città della Pieve im Jahre 1446 geboren; er starb 1523 in Fontignano bei Perugia. Er studierte in letzterer Stadt und in Florenz. Seine ältesten, bekannten Werke sind die Wandmalereien des Jahres 1475 im Gemeindepalast von Perugia und in einer Kapelle zu Cerqueto. Darauf arbeitete er in Rom in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans. Im Jahre 1482 malte er in einem der Säle des Palazzo Vecchio zu Florenz, und in dieser Stadt hielt er sich den grössten Teil seines weiteren Lebens auf, obgleich er auch in zahlreichen anderen Orten Italiens arbeitete. Im Jahre 1494 befand er sich in Venedig, und von dieser Zeit an verlegte er sich auf die Paneelmalerei in Öl. Für zahlreiche Kirchen, Klöster und Paläste lieferte er meist religiöse, auch einige allegorische und historische Stücke. Er war ein Künstler von hoher Bedeutung. Seine Heiligen sind in stille Bewunderung oder Anbetung versunken; in anmutsvoller Haltung stehen sie sinnend oder träumend da; es liegt etwas Kindliches und Weichliches in ihrer sanftmütigen Freundlichkeit, und dieser Eindruck wird noch erhöht durch seine milden

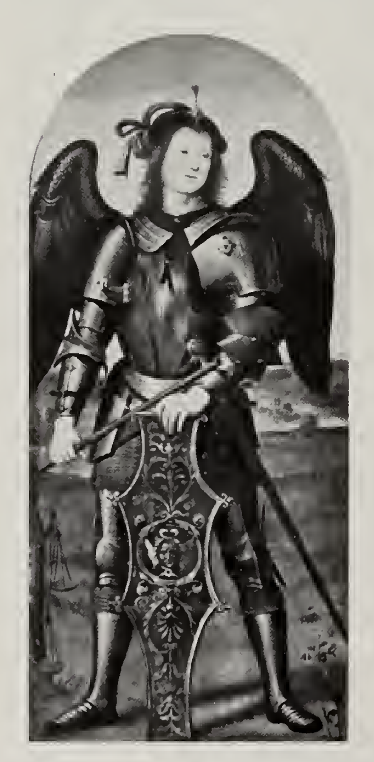


175. Perugino. — Maria mit zwei Heiligen (London, National Galerie).

warmen Töne und schönen Linien, während die Losgelöstheit von allen sie umgebenden Nebendingen, inmitten deren sie sich in ihrem warmen Dunstkreis befinden, ihnen etwas ausserordentlich Reines und Heiliges verleiht.

Ausgezeichnete Muster seiner Paneelmalereien sind zwei der in der National Galerie zu London sich befindlichen drei Stücke. Das erste ist *Maria mit zwei Heiligen* (**175**). Maria steht auf einem etwas erhabenen Sockel, zwei Engel halten eine Krone über sie. Rechts steht der H. Franciscus von Assisi, links der H. Hieronymus. Das Stück wurde dem Maler im Jahre 1507 durch letzte Willensverfügung des Tischlermeisters Giovanni Schiavone zu Perugia aufgetragen; es wurde noch in diesem Jahre vollendet und auf den Hochaltar seiner Familienkapelle in Santa Maria Nuova de' Servi gestellt.

Das zweite Stück ist ein Triptychon, das im Mittelstück *Maria das Kind anbetend*, im rechten Flügel *den H. Gabriel mit dem jungen Tobias*, im linken Flügel *den H. Michael*







176. Perugino. — Maria das Kindlein anbetend (London, National Galerie).

darstellt (**176**). Es wurde für die Certosa (Karthäuserkirche) bei Pavia gemalt. Über diesen drei Stücken befanden sich im Altar noch drei andere: Gottvater, Maria, welche die frohe Botschaft empfängt, und der Erzengel Michael, der sie ihr bringt.

Perugino zählte unter seine Schüler mehrere Künstler grossen Namens: zunächst Raffael, von dem an anderer Stelle ausführlicher die Rede sein wird; weiter Lo Spagna und viele Andere von geringerem Werte. Pinturicchio, dessen Familienname Bernardino di Betto war, und den man mit Unrecht zu seinen Schülern zählt, wurde wahrscheinlich 1654 zu Perugia geboren und starb 1513 zu Siena. Er arbeitete viel in den Kirchen und im Vatikan zu Rom; von 1501—1508 führte er zu Siena in der Dombibliothek sein Hauptwerk aus, und blieb bis ans Ende seines Lebens in dieser Stadt ansässig. Inzwischen verfertigte er noch zahlreiche Werke für andere, meist kleinere Städte. Sein Talent ist hauptsächlich dekorativer Art, und es sind denn auch seine Wandmalereien, die seinen Namen gemacht haben. Er erinnert zwar

durch seine anmutigen, etwas gesuchten Haltungen an Perugino, aber er ist viel weltlicher, prunkender, glänzender und weniger seelenvoll.

Sein grosses Werk in der Dombibliothek zu Siena, das eine der merkwürdigsten dekorativen Wandmalereien Italiens ist, und eine der wenigen welche die Geschichte der Neuzeit behandeln, wurde ihm vom Kardinal Francesco Piccolomini, dem späteren Papste Pius III, der ihn in Rom als einen guten Maler kennen gelernt hatte, aufgetragen. Der Kardinal wollte in seiner Geburtsstadt seinem berühmten Oheim Aeneas Sylvius, dem späteren Papst Pius II., ein würdiges Denkmal errichten, und sowohl der Plan wie die Wahl des Meisters war glücklich. Im Jahre 1495 liess er an einer der Seiten der Kathedrale ein prachtvolles Gebäude errichten, um die kostbaren Chorbücher aufzubewahren. Inmitten des Saales steht ein gezimmertes Gerüste, auf dem die geöffneten Bücher liegen, an der Mauer entlang stehen die Schränke, in denen sie aufbewahrt werden, und darüber stellte Pinturicchio in zehn Paneelen das Leben Pius II. dar. Das von uns abgebildete Stück stellt dar *Die Dichterkrönung des Aeneas Sylvius durch Kaiser Friedrich III.*, der ihn zu seinem Sekretär ernannt hatte (**177**). Es ist eine Szene festlichen Lebens, in der reich gekleidete Männer, die ein wenig an Raffaels früheste Figuren erinnern, eine Rolle äusseren Prunkes ohne inneren Zusammenhang spielen, von den anmutigen Groteskozieraten umrahmt, die der Maler verschwenderisch über den Saal verstreut hat.



177. Pinturicchio. — Die Dichterkronung des Aeneas Sylvius durch Kaiser Friedrich III (Siena, Bibliothek der Hauptkirche).

Mehr im Nordosten Italiens entwickelten sich noch zwei Schulen: die von Padua und die von Venedig. Erstere hat einen Meister von hoher Begabung aufzuweisen: Andreas Mantegna. Er wurde 1431 zu Vicenza in der Umgebung von Padua geboren, und von dem Maler Francesco Squarcione als Pflegesohn und Schüler angenommen. Er war erst 17 Jahre alt, als er ein Altarstück für die St. Sophiakirche zu Padua malte, das nicht erhalten ist. Kurz darauf arbeitete er mit an der Ausstattung einer Kapelle der Eremitanikirche in derselben Stadt mit Freskobildern, von denen er sechs Stück malte. Während der zehn Jahre, die er noch in Padua tätig blieb, schuf er zahlreiche Paneelmalereien.



178. Andreas Mantegna. — Die Beschneidung (Florenz, Uffizien).

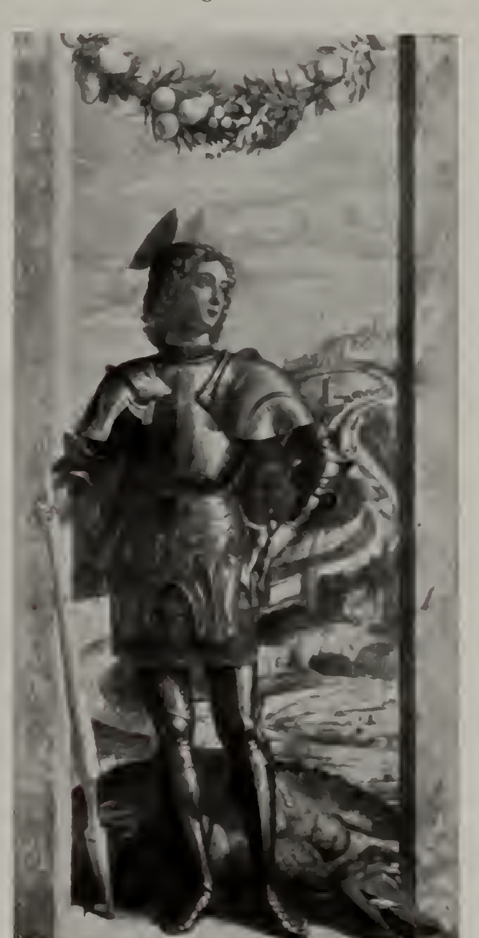
Im Jahre 1459 folgte er der Einladung des Lodovico Gonzaga, Marquis von Mantua, der ihn an seinen Hof berief, damit er dort für ihn arbeite. Mantegna verweilte dort bis zu seinem Tode 1506, mit Ausnahme von einigen Jahren, von 1488 bis 1490, die er in Rom verbrachte, und malte vielerlei für die Kapelle und für die Säle und Wohnräume des Palastes. Er verfertigte dort auch acht Teppich-Kartons in Leimfarbe auf Papier gemalt, *den Triumphzug Julius Caesars* vorstellend. In Rom schmückte er eine Kapelle des Vatikans, die später abgerissen wurde, mit seinen Wandmalereien.

Mantegna war ein grosser Verehrer der Alten, deren Kunst er eifrig studierte, und deren Sinn für genaue Beobachtung des menschlichen Körpers, für edle Handlung und geschmackvolle Eleganz er in seine Werke übertrug und mit eigener hoher Vornehmheit und Anmut verschmolz. Er war überdies ein ebenso feiner Farbenkünstler, wie vollendeter Zeichner.

Unter den von ihm für den Hof von Mantua verfertigten Werken befindet sich ein kleines, etwa 1464 für die Kapelle des Palastes gemaltes Triptychon von miniaturartig feiner Ausführung, vielleicht das köstlichste Kleinod, das die italienische Schule erzeugte. Es gehört den Uffizien zu Florenz. Das Mittelstück stellt die *Anbetung der Könige*, die Flügel die *Auferstehung* und *die Beschneidung* dar (**178**). Letztere ist vor allem bewundernswert. Maria meldet sich im Tempel, in Begleitung zweier Frauen und eines

Kindes. Der Priester empfängt sie mit einer einladenden Gebärde; der Knabe, der ihm zur Seite steht, hält eine Schüssel; Sankt Joseph trägt ein Körbchen mit zwei Trauben. Es ist unmöglich, sich edlere Figuren verschiedenen Geschlechts und Alters, mit strengerer Kunst und anmutigerer Natürlichkeit drapiert, vorzustellen; unmöglich eine reichere Ausstaffierung zu finden, als die den Hintergrund bildende Tempelwand. So gelungen und lieblich die Komposition, so glänzend und fein ist die Ausführung.

Eine der edelsten und zugleich eine der anmutigsten seiner Figuren ist der *Sankt Georg*, dem Museum zu Venedig gehörend (**179**). Der Christenheld ist kein Heiliger, sondern ein verführerisch schöner Jüngling, der von erhabenen Dingen träumt. Das Obstgewinde, das über seinem Haupte hängt, ist gleichsam das Sinnbild seiner natürlichen Anmut. Er hält die gebrochene Lanze in der Hand; neben ihm liegt der besiegte Drache.



179. Andreas Mantegna. — St. Georg (Venedig, Museum).

Für die Marquisin von Mantua, Isabella d'Este, malte er zwei Stücke, die einen Teil der Ausstattung ihres Gemaches in dem alten Schlosse von Mantua bilden, für das auch Perugino eins und Lorenzo Costa zwei lieferte. Alle diese fünf Stücke befinden sich im Louvre zu Paris. Das eine Stück von Mantegna stellt *die Weisheit über die Laster triumphierend*, das andere den etwa 1497 gemalten *Parnass* dar (**180**). Oben auf einem Felsen, der eine Arkade bildet, stehen Mars und Venus liebevoll beisammen; aus einer benachbarten Grotte kommt Vulkan zum Vorschein; auf der Erde steht rechts Mercur mit dem Flügelrosse Pegasus; links sitzt Apollo, der auf der Leier spielt und die Musen tanzen lässt. Es mag eine eigentümliche Darstellung des heiligen Sängerberges heissen, aber es kam Mantegna zunächst darauf an, ein Bild der von ihm so hoch verehrten Welt zu geben. In dieser Welt sind die Bewohner schön und jung, froh und glücklich; die Natur ist ewig blühend, die Gebäude sind prachtvoll; man verbringt dort seine Zeit in edeln Genüssen. Durch alle Werke Mantegnas und besonders durch dieses eine geht eine Sehnsucht nach der Zeit, wo,wie der Dichter sagt, der Himmel auf Erden lebte und in einem Volke von Göttern atmete. Das Stück hat nicht die miniaturartige Feinheit der *Beschneidung*, aber die Figuren sind nicht weniger anmutig, während Handlung und Bewegung entzückend sind.

Die Schule von Padua erreichte mit Andreas Mantegna ihre höchste Blüte und starb mit ihm aus; die Schule von Venedig dagegen nahm nach der von Florenz die höchste Stelle ein. Sie war ebenso fruchtbar wie letztere, und keine Schule in Italien freute sich einer so langen Dauer wie sie. Venedig selbst nahm in Italien eine merkwürdige Stellung ein. Während alle anderen italienischen Staaten von einiger Bedeutung schon früh irgend einem tapferen Bandenführer oder durchtriebenen Staatsmann anheimfielen, dessen Nachkommen das erbeutete Land regierten, blieb Venedig bis zu Anfang der Neuzeit eine Republik, welche von Mitgliedern vornehmer Geschlechter, die zugleich Kaufleute, Feldobersten und Staatsmänner waren, verwaltet wurde. Während in anderen Städten am fürstlichen Hofe Männer verkehrten, die

Literatur und Künste pflegten, war der Sinn jener aristokratischen Familien mehr auf Politik, Handel und Eroberung gerichtet. So entstand dort am Ende des Adriatischen Meeres und an der Schwelle des Orients, auf einer Gruppe von kleinen, sich kaum über das Wasser erhebenden Inseln, ein handelsreicher und kriegsgewaltiger Staat, dessen vornehme Bürger als soviele kleine Fürsten und Tyrannen über das Volk herrschten.

Die Aristokraten erbauten am Ufer der Kanäle Kirchen und Paläste, welche die Prachtbauten anderer Städte an Glanz erreichten und sogar übertrafen, und die vom frühesten



180. Andreas Mantegna. — Der Parnass (Paris, Louvre).

Mittelalter an einen eigentümlichen Stil und durch die Jahrhunderte hindurch eine Ursprünglichkeit wahrten, die dieser Stadt einen unvergleichlichen Reiz verliehen.

Auch ihre Malerschule war eine eigentümliche. Wie ihre Baukunst, zeigte auch sie zuerst etwas altertümlich Byzantinisches, mit einigermassen barbarischem Glanz und Prunk; schon bald aber wurde ihre Schroffheit gemildert, die Formen wurden anmutiger, die Farben weicher, bis sie schliesslich vor allen anderen die koloristische Schule wurde. Wie die Niederlande, die Tiefebenen am Meere im Nordwesten Europas, die grossen Meister der schimmernden, spielenden Farben und des warmen glänzenden Lichts hervorbrachten, so erstand dort drüben im Südosten am niederen Meeresstrand eine Schule von Malern, die an erster Stelle Koloristen waren, deren Erzeugnisse vom goldenen Sonnenlichte überflutet sind, deren Menschen und

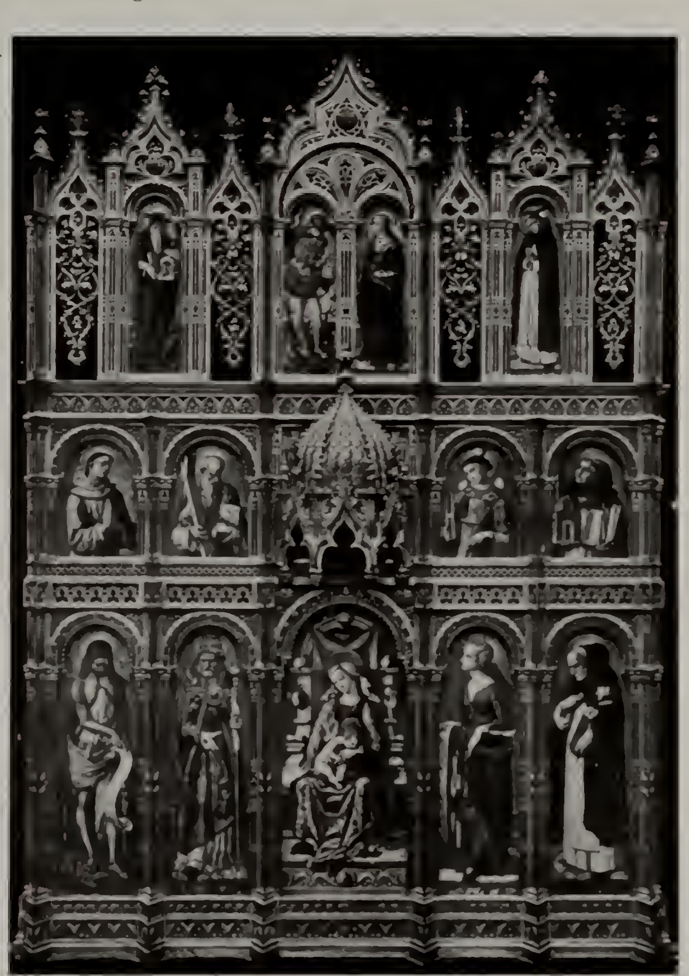


181. Antonius und Bartholomeus von Murano. — U. L. F. mit den Kirchenvätern (Venedig. Museum).



Landschaften Flecken von hohen Tönen und reichen, satten Farben gegen den rostbraunen Hintergrund bilden. Mit den niederländischen Malern haben die Venezianer noch dies gemein, dass sie eine Vorliebe für die Darstellung der Wirklichkeit hatten. Während anderwärts in Italien der Idealismus, die Verherrlichung des Schönen und Erhabenen alles beherrscht, nimmt bei den Venezianern die Wiedergabe der materiellen Wahrheit, des Menschen wie er im Alltagsleben leibt und lebt, eine vornehmere Stelle ein. Neben den überirdischen Visionen stellen sie gerne dar, was sie mit eigenen Augen um sich herum sahen, nicht nur im hellen Tageslicht, sondern auch mit den Formen des täglichen Lebens.

Aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts stammen die ersten Werke von Bedeutung der venezianischen Schule. Sie wurden nicht in der Stadt selbst, sondern auf der Insel Murano geschaffen, und die zwei ältesten zu erwähnenden Künstler, heissen Johannes und Antonius von Murano oder Vivarini. Diese arbeiteten zusammen zwischen 1440 und 1450; dann verschwindet der Erste von ihnen, auch Johannes der Deutsche genannt, und von 1450 an arbeitet Antonius von Vivarini zusammen weiter mit seinem Bruder Bartholomeus. Letzterer erscheint nur von 1459 bis 1491. Die Malereien dieser ältesten Künstler der venezianischen Schule sind Altarstücke; sie wirken ergreifend durch ihre strenge, an Grimmigkeit streifende Würde und eine grosse Fülle von schmückenden Details. Der Einfluss der frühesten Paduaner Meister auf sie ist deutlich zu erkennen.



182. Carlo Crivelli. — Thronende Madonna mit zwölf Heiligen (London, National Galerie).

Das bedeutendste Werk der Brüder Antonius und Bartholomeus von Murano ist *U. L. F. mit den Kirchenvätern* (**181**), aus dem Jahre 1446 stammend, und im Besitz des Museums von Venedig. U. L. F. sitzt auf einem kirchenstuhlähnlichen Sessel, der in eine mit Schnitzwerk versehene Wand eingelassen ist. Vier Englein in weisser Gewandung halten einen Baldachin über ihr Haupt. Zwei Kirchenväter stehen links, zwei rechts. Alles ist unbeweglich, streng, würdevoll, altfränkisch. Es liegt ein tiefes, religiöses Gefühl in der Darstellung der Jungfrau, die mit gesenkten Augen regungslos dasitzt, der lieblichen Englein, der ehrwürdigen Gestalten der heiligen Väter in ihrem prachtvollen Ornat.

Viel höher steht ein anderer Künstler, der sich zu Murano unter dem Einfluss der Paduaner Schule ausbildete, und Carlo Crivelli hiess. Wir kennen Werke von ihm aus der Zeit von 1468 bis 1494. Seine Manier ist noch altertümlich, mit steifen, barschen Figuren,

in denen Kraft und Strenge vorherrschen. In seiner Handlung wird das Dramatische aufs äusserste gesteigert und sogar übertrieben, lieblich dagegen sind seine Marien- und Kindergestalten; geschmackvoll sind die Details, die er reichlich in der feinen Malerei anbringt.

Ausserordentlich reich an Meisterwerken von ihm ist die National Galerie zu London. Unter diesen erwähnen wir eine *Thronende Madonna mit zwölf Heiligen* (**182**). Das ursprüngliche, im Jahre 1476 gemalte Stück befand sich in der Kirche des H. Dominicus zu Ascoli. Die oberste Reihe der Heiligen wurde von dem Fürsten Anatole Demidoff hinzugefügt, der im Jahre 1852 in den Besitz des Stückes gelangte und den jetzigen prachtvollen Rahmen anfertigen liess. Die unterste Reihe enthält fünf Stücke: Maria mit ihrem schlafenden Kinde auf dem Schosse, links St. Peter und St. Johannes der Täufer; rechts die H. Katharina von Alexandrien und der H. Dominicus. In der zweiten Reihe befanden sich: links der Apostel St. Andreas und St. Franciscus von Assisi; rechts der H. Stephan und der H. Thomas von Aquino. In der dritten hinzugefügten Reihe: der Erzengel St. Michael und die H. Lucia in der Mitte, der H. Hieronymus links, und der H. Petrus, der Märtyrer, rechts.



183. Carlo Crivelli. — Madonna zwischen vier Heiligen (Mailand, Brera).

Kennzeichnender für seine Manier und für sein kindlich naives und reines Gefühl ist die *Madonna zwischen vier Heiligen* (**183**), aus der Brera zu Mailand. Das Kind spielt mit einem Vogel; links steht der H. Petrus mit seinem Stabe und seinen Schlüsseln, die wie in Stein gehauen auf dem Gemälde hervortreten, und der H. Dominicus; rechts der H. Geminianus und Petrus der Märtyrer. So träumerisch lieblich die H. Jungfrau dasitzt, so barsch und mürrisch sieht Petrus der Papst aus, und so jugendlich anmutig ist wieder der H. Geminianus. Hochgetönt sind die reichen Farben, bunt die Stoffe. Wir bleiben mit diesem Künstler noch immer bei den harten Lichtern der Vorzeit; im Vergleich zu dem, was wir bei den Malern aus benachbarten Städten finden, machen wir sogar einen Rückschritt, aber aus einigen weicheren Tönen und milderen Zügen lässt sich das Aufblühen des Reiches der venezianischen Herrlichkeiten in Farbe und Körperform ahnen. Eine zweite berühmte Künstlerfamilie trat gleichzeitig mit den Vivarini auf: es waren die Bellini. Ihr Stammvater Jacopo war ein Schüler des Gentile Fabriano während der Jahre, die Letzterer etwa um 1425 zu Venedig verbrachte. Er hatte zwei Söhne, die ihn als Künstler weit übertrafen: Gentile und Giovanni.

184. Gentile Bellini. — Die Ueberfuhrung der Reliquie des Hl. Kreuzes (Venedig, Museum).

Gentile Bellini wurde etwa 1427 zu Venedig geboren und starb daselbst 1507. Er war ein Schüler seines Vaters und seines Schwagers Mantegna. Im Jahre 1479 wurde er von der Republik Venedig nach Konstantinopel gesandt, um dort im Dienste Mahommeds II. zu



185. Gentile Bellini. — Die Predigt des Hl. Marcus zu Alexandrien (Mailand, Brera).

[illegible]ten; er blieb dort ein Jahr und malte Porträts des Sultans und hoher Persönlichkeiten [illegible] dessen Hofe. In Venedig malte er zahlreiche Vorgänge aus den Legenden der Heiligen, [illegible] er wie Szenen aus dem wirklichen Leben in seiner Geburtsstadt darstellte. Er führte sie mit einer seltenen Naturwahrheit und einem hohen Farbenglanz aus, sodass wir ihn als den ältesten der italienischen Realisten bezeichnen dürfen.

Das Museum zu Venedig besitzt drei Stücke von ihm, aus der Scuola di San Giovanni Evangelista stammend, die sich auf eine Reliquie des H. Kreuzes beziehen, welche in dieser Scuola aufbewahrt wurde. Eins der drei stellt *die Überführung der Reliquie des H. Kreuzes* (**184**) dar, die zufälligerweise ins Wasser gefallen war. Das Stück ist von 1496 datiert. Es stellt die Prozession dar, welche die aus dem Wasser gezogene Reliquie über den St. Markusplatz nach der St. Markuskirche bringt. Unser Bild giebt nur einen Teil der ganzen Szene wieder, die Gruppe von Priestern, die den Reliquienschrein tragen, und die Zuschauer: ein Bild aus dem Volksleben, in dem religiöse Verehrung mit weltlicher Neugierde und alltäglichem Zeitvertreib zusammengeht.



186. Giovanni Bellini. — Madonna mit Engeln und Heiligen (Venedig, Santa Maria de Frari).

Im Museum Brera zu Mailand befindet sich ein für die Scuola di San Marco zu Venedig gemaltes Stück, die *Predigt des H. Marcus zu Alexandrien* (**185**). Der Künstler nahm das Werk im Jahre 1504 in Angriff, und es war noch nicht vollendet, als er 1507 starb, sodass sein Bruder Giovanni es zu Ende führen musste. Auf einer Erhöhung, zu der einige Stufen führen, steht der Evangelist, der die neue Lehre verkündet. Zu beiden Seiten drängt sich eine lauschende Menge, die sich aus Europäern in venezianischer Kleidertracht und aus Orientalen, in kostbare Draperien gehüllt, zusammensetzt. Im Hintergrunde sieht man eine Kirche und orientalische Gebäude. Gentile gab hier in Konstantinopel gesammelte Eindrücke und Erinnerungen, und, wie immer, die wechselnde, bewegte Menge wieder, welche grösstenteils aus vornehmen, reich gekleideten Leuten besteht, die in losen eleganten Gruppen über die Leinwand verstreut sind, wie sie später Paulo Veronese in seinen Festgelagen ordnete.

Sein Bruder Giovanni Bellini wurde etwa 1428 zu Venedig geboren und starb daselbst 1516. Wie Gentile, studierte er bei seinem Vater Jacopo und darauf auch bei seinem Schwager

Mantegna in Padua. Zu Venedig, wo er nach dem Vorbilde des Antonello da Messina die Gewohnheit annahm, in Öl zu malen, verfertigte er unzählige religiöse Stücke. Ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, dem Beobachter der Wahrheit, ist er eine dichterische Seele, die ihre Marien- und Heiligenbilder mit gefühlvoller Schwärmerei und überirdischer Anmut auffasst und darstellt. Sie werden bei ihm zu Wesen aus einer anderen, edleren, reineren Welt, die hienieden nicht heimisch sind, uns aber doch fesseln durch ihren stillen Ernst, ihre Andacht und die Anmut, die uns aus ihrer innigen Seelenruhe und ihren idealen Körperformen entgegenstrahlt.

Eines seiner bekanntesten Altarstücke ist *die Madonna mit Heiligen und Engeln* in der Sakristei der Kirche Santa Maria de Frari (**186**) zu Venedig. Im Mittelstücke des Triptychons sieht man Maria, das stehende Kind auf dem Knie haltend, und zwei allerliebste



187. Giovanni Bellini. — Madonna mit H. H. Paulus und Georg (Venedig, Museum).

Englein, die zu ihren Füssen auf Musikinstrumenten spielen; im rechten und linken Flügel zwei Heilige. Reizend ist der ganze Eindruck, die Heiligen in braunem, dunstigem Tone, Maria klarer, glänzend wie in Email gemalt, die Englein eines der lieblichsten Pärchen jener Kinder, welche die Italiener so gut anzubringen verstanden: alles Heiligkeit, die ewige Jugend in der Mitte, das ehrfurchtsvolle und ehrfurchtgebietende Alter zur Seite.

Würdevoller ist die *Madonna mit dem H. Paulus und dem H. Georg* im Museum zu Venedig (**187**). Es ist die verklärte Wiedergabe der gesunden Menschennatur, eine Verherrlichung des Adels und der Kraft, ohne Beeinträchtigung der Wahrheit.

Als Porträtmaler behielt Giovanni Bellini viel von dieser edeln Milde des Ausdrucks und zarten Sorgfalt der Ausführung. Eine ausgezeichnete Probe davon gewährt das *Porträt*

Leonardo Loredanos (**188**) in der National Galerie zu London. Er trägt den kostbaren Ornat des Dogenamtes, das er von 1501—1521 verwaltete.

Antonello da Messina, aus der gleichnamigen Stadt gebürtig, reiste etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nach Flandern, wo er bei einem der Schüler van Eycks die Ölmalerei studierte. Darauf kehrte er nach Italien zurück, wo er zuerst eine Zeit lang in Messina, dann in Venedig und endlich wieder in seiner Geburtsstadt tätig war, in der er 1479 starb. Er zeichnete sich durch seine sorgfältige, farbenkräftige Malerei aus, und ragte besonders als Porträtmaler hervor. Das *Männerporträt* (**189**), mit der Jahreszahl 1475, das der Louvre von ihm besitzt, ist von ungewöhnlicher Kraft des Ausdrucks. Wie die Flämen verstand er das Leben mit grosser Gewissenhaftigkeit zu beobachten und mit strengem Wahrheitssinn wiederzugeben. Die geringste Einzelheit kommt zur Geltung, ohne dem Gesamteindruck Abbruch zu tun. Schon bald, nachdem er nach der neuen Methode zu malen angefangen hatte, fand sein Beispiel in seiner Heimat Nachahmung, zuerst bei den Bellini und anderen seiner venezianischen Zeitgenossen, und bald wurde, zum grossen Gewinn für die Kunst, die vollkommnere Farbe Gemeingut aller Maler Italiens.



188. Giovanni Bellini. — Der Doge Leonardo Loredano (London, National Galerie).

Die Bellini hatten manchen Nachfolger und Schüler; einer der hervorragendsten ist Luigi Vivarini aus der Künstlerfamilie Muranos, welche diesen Namen schon früher bekannt gemacht hatte. Er arbeitete zu Venedig, wo wir Stücke von ihm aus der Zeit von 1480—1501 finden; 1503 war er gestorben und eines seiner Werke wurde von Marco Basaiti vollendet. Von den früheren Vivarini hat er sich vieles angeeignet, aber seine Madonnen erinnern auffallend an die des Giovanni Bellini; seine Heiligen sind spröder und trockener, von strenger Frömmigkeit durchgeistigt. Seine *Liebe Frau mit sechs Heiligen* aus dem Museum zu Venedig (**190**), bietet ein ausgezeichnetes Beispiel seiner tiefempfundenen Auffassung und seiner gewissenhaften Ausführung. Maria mit wehmütigem Antlitz, als klage sie über ihre Not, thront inmitten von sechs Heiligen, die, gleichsam erschüttert durch das, was sie hören, ihre Teilnahme und ihr Mitleid bezeugen.

Ein Maler, der sich dem Gentile Bellini aufs engste anschloss, vielleicht einer der zwei Gehülfen, die ihn nach Konstantinopel begleiteten, ist Vittore Capraccio. Wie sein Vorgänger, zeichnet er sich in auffallender Weise durch seine realistische Art in der Darstellung

des Lebens der Heiligen und durch seine ausführliche, farbige Malerei aus. Seine bedeutendsten Werke sind die *Legende der H. Ursula*, die aus neun Stücken besteht und für die Scuola der H. Ursula zu Venedig von 1490—1495 ausgeführt wurde, die *Legende des H. Georg und Hieronymus* von 1502—1508, wenige Jahre nachdem Memling denselben Gegenstand auf dem Reliquienschrein der H. Ursula zu Brügge vollendete; die *Legende des H. Stephanus* (1511—1514). Aus der ersten dieser drei Reihen, die mit ihren neun Paneelen einen ganzen Saal im Museum zu Venedig ausfüllt, wählen wir das zweite Stück: *die englischen Gesandten vor dem König Maurus* heraus (**191**). Die grosse Szene ist in drei Stücke geteilt: das mittlere stellt die englischen Gesandten dar, die beim König Maurus um die Hand seiner Tochter für den Sohn ihres Fürsten anhalten; links sieht man unter einem Säulengang ihr Gefolge, auf ihre Herren wartend; rechts das Schlafgemach der Ursula; ihr Vater sitzt auf ihrem Bette und sie zählt ihm die Gründe auf, weshalb sie seine Bitte nicht erfüllen kann. Es sind Szenen aus dem wirklichen Leben mit dem Glanz und Prunk der Farben und Formen, den man in der Kunst für angemessen hielt, zumal da, wo man Könige und Heilige darstellte. Aber es ist erzählende Malerei, durchaus wahr und besonders lebhaft, mit natürlicher Bewegung und Gebärde. Die sattenvollen Farben sind durch schwere Schatten gemildert; die stillen Figuren umspielt das warme Sonnenlicht der freien Luft, oder die sammetweiche Wärme des Gemaches, sodass alles in eine schimmernde Glut voller Herrlichkeit und Harmonie getaucht ist.



189. Antonello da Messina. — Porträt eines Mannes (Paris, Louvre).

In ganz anderer Manier und offenbar nach dem Vorbild des Giovanni Bellini ist die *Opferung im Tempel* ausgeführt (**192**). Das Stück stammt aus dem Jahre 1510, es wurde für die San Giobbekirche gemalt und befindet sich jetzt im Museum zu Venedig. Unser Bild stellt den bedeutendsten Teil desselben dar. Man sieht Maria, die sich mit ihrem Kinde auf dem Arm bei dem Hohenpriester meldet; es folgen ihr zwei heilige Jungfrauen, von denen die eine ein Paar Tauben trägt. Hier sind die Figuren in den veredelten Formen und mit dem zarten Ausdruck des grossen idealisierenden Vorgängers gemalt.

190. Luigi Vivarini. — Madonna mit sechs Heiligen (Venedig, Museum).

Unter den vielen veneziani-



191. Vittore Carpaccio. — Die englischen Gesandten vor König Maurus (Venedig, Museum).

schen Künstlern dieser frühen Periode zeichnet sich vor allem aus Cima da Conegliano, eigentlich Giovanni Battista da Conegliano, so genannt nach seiner Geburtsstadt. Wie die meisten seiner Schulgenossen hegte er eine besondere Vorliebe für die Darstellung der H. Jungfrau, von Heiligen, die sie verehren, umgeben. Diese Verehrung der idealen Reinheit und der zarten Mutterliebe durch die tugendhaftesten und ehrwürdigsten Sterblichen hatte für die Künstler jener Zeit einen so unwiderstehlichen Reiz, dass sie nie müde wurden, sie darzustellen, und dass sie darin immer wieder Anregung zu Schöpfungen voll rührender Andacht und geistiger Schönheit fanden. Cima da Conegliano, der mit Giovanni Bellini verwandt ist und an der Wende der älteren und jüngeren Kunst steht, war vielleicht derjenige, in dem wir die Kennzeichen seines grossen Vorgängers im höchsten Grade wiederfinden. Sein Gefühl ist noch immer andächtig, das Leben ist still, aber die Haltung ist von einer anmutigen Natürlichkeit, die Farbe ist warm und reich mit kräftigen Gegensätzen von Hell und Dunkel.



192. Vittore Carpaccio. — Die Opferung im Tempel (Venedig, Museum).

Wir finden diese Kennzeichen wieder in seiner *Thronenden Madonna zwischen sechs Heiligen* (**193**) aus dem Museum zu Venedig. Maria, die träumerisch vor sich hinblickt, ist schön und kühl wie eine Statue, die zu ihren Seiten stehenden Heiligen sind andächtig, aber dennoch voll kräftigen Lebens; die spielenden Englein unten und die Engelköpfchen oben geben dem Ganzen einen Hauch von zarter Anmut, welcher der Szene im irdischen Lande etwas Himmlisches verleiht. Die Manier ist etwas trockener als die Giovanni Bellinis, aber das Licht ist glänzend.

Mehr in die Wirklichkeit führt uns der *Junge Tobias, mit einem Engel auf*

Reisen (**194**) aus dem nämlichen Museum. Die Szene findet in einer felsigen, von dem Maler ausführlich dargestellten Landschaft statt; der Kleine blickt fragend zu dem ihn belehrenden Engel empor, zwei lebenswahre Gestalten. Zwar sind zur Seite zwei Heilige gestellt, aber diese sind Nebenpersonen, die dekorativ wirken, und durch die Pracht ihrer Draperie der übrigens einfachen Szene Glanz verleihen.

Zu derselben Schule gehört noch MARCO BASAITI, der von 1490—1521 arbeitete; er vollendete das letzte Werk Luigi Vivarinis und behielt immer etwas von diesem Meister bei, später aber neigte er zu Giovanni Bellini hin. Er ist kühl in der Farbe und im Ausdruck, aber ausgezeichnet malt er in klarem, hellem Tone und mit grosser Formvollendung. Seine *Maria, das schlafende Kind anbetend* (**195**), aus der National Galerie zu London, ist überaus kennzeichnend dafür. Maria blickt in stiller Bewunderung und Andacht auf ihr Söhnchen, das mit seinen weichen Formen ein vollendetes Bild des Schlafes bietet. Die umliegende Landschaft mit der Staffage von Tieren und Menschen, Gebäuden und Bäumen, trägt zum Realismus der Szene bei.



193. Cima da Conegliano. — Thronende Madonna zwischen sechs Heiligen (Venedig, Museum).

Auch in anderen Städten Oberitaliens entstanden lokale Schulen, wie in Ferrara, in Bologna und in Mailand.

In Bologna war von der zweiten Hälfte des fünfzehnten bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts FRANCIA der hervorragendste, ein wirklich hochbegabter Maler. Mit seinem Familiennamen hiess er Francesco Raibolini. Er wurde etwa 1450 zu Bologna geboren. Seine Laufbahn begann er als Stempelschneider für die Münze; im Jahre 1483 war er noch Meister der Goldschmiedezunft. Später verlegte er sich auf die Malerei und folgte der Spur Lorenzo da Costas, eines Malers aus Ferrara, der sich in Bologna niederliess. Zuerst ist seine Manier hart und scharf, später wird sie milder und weicher, aber trotzdem bleiben seine Umrisse immer fest, seine Farben kräftig; sein Ton ist warm, seine Figuren sind andächtig und etwas empfindsam im Ausdruck. Er malte viele Altarstücke, meist Heiligenbilder; auch versuchte er sich wohl in der Freskomalerei. Sein immer wachsendes Streben nach Anmut der Formen lässt vermuten, dass er in vorgerücktem Alter Raffaels Einfluss erfuhr. Er starb im Jahre 1518.

Aus seinen früheren Jahren stammt eines der in der National Galerie zu London befindlichen Stücke: *Maria und St. Anna mit vier Heiligen* (**196**). Maria sitzt mit ihrer Mutter und ihrem Kinde auf einem Sockel, neben dem unten rechts die H. Laurentius und Romualdus, links die H. Sebastian und Paulus stehen. Vor dem Sockel hüpft der kleine Johannes der Täufer, in Bewunderung zu seinem göttlichen Spielgenossen emporblickend. Die Züge der früheren Schule sind noch an dem Ausdruck der andächtigen Heiligen zu erkennen. Das

Stück wurde für die San Frediano-Kirche zu Lucca gemalt; der Maler unterzeichnet es noch *Francia Aurifex* (Francia Goldschmied).

Das zweite Stück von Francia, das wir abbilden, ist die *Madonna mit vier Heiligen* (**197**) aus dem Museum zu Parma. Es stellt Maria mit ihrem Kinde dar, zwischen den H. Benedictus, Placidus, Scholastica und Justina thronend, mit dem kleinen Johannes den Täufer am Fusse des Sockels, auf dem die H. Jungfrau sitzt. Der Ausdruck der Maria ist wehmütig und grämlich, der der heiligen Männer gefühlvoll und nicht ohne Ziererei, der der heiligen Frauen zärtlich und liebevoll. Eine schöne Landschaft schliesst den Hintergrund ab.



194. Cima da Conegliano. — Der junge Tobias auf Reisen mit dem Engel (Venedig, Museum).

Mit Leonardo da Vinci treten wir in das goldene Zeitalter der italienischen Schule ein, das in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts anfängt und sich durch die ganze erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und sogar darüber hinaus hinzieht. In diesen glücklichen Jahren treten in verschiedenen Gegenden der Halbinsel Meister von sehr verschiedenen Richtungen auf, die alle in ihrer Manier die höchste Stufe der Vollendung erreichen. Ihr Ruhm steigt mit der Reife ihres Talentes, und Alle wurden bei ihren Lebzeiten im ganzen Land gefeiert. Die Schüler drängten sich um sie, und es sind, mit Ausnahme von

Venedig, nicht mehr die Schüler dieser oder jener Stadt, denen die angehenden Künstler sich anschlossen, sondern die Schulen dieses oder jenes Meisters. Rom, wo die Macht der Päpste immer mehr wächst, und wo diese ihre grossartigen Werke ausführen lassen, wird immer mehr der Mittelpunkt der Kultur Italiens, und besonders seiner Malkunst. Nicht nur in Italien, sondern über die ganze zivilisierte Welt verbreitet sich der Ruhm der Fürsten im Reiche des Pinsels, und aus allen Landen strömen junge Künstler über die Alpen herbei, von der Sehnsucht getrieben, die Wunderwerke dieser Zeit sowohl, als auch die des Altertums, die damals aus dem Boden oder aus dem Schutt ans Tageslicht gefördert wurden, zu sehen und zu betrachten.

An der Spitze dieser glorreichen Schar ragt Leonrado da Vinci hervor. Er wurde



195. Marco Basaiti. — Maria das schlafende Kind anbetend (London, National Galerie).

1452 in dem Dorfe Vinci auf florentinischem Gebiete geboren und ging zu Florenz bei Andrea Verrocchio, berühmt als Maler und als Bildhauer, in die Lehre; beide Künste lernte er dort. Von 1478 an arbeitete er als Maler in Florenz. Kurz nach dem Jahre 1480 scheint er diese Stadt verlassen zu haben, um nach dem Orient zu gehen, wo er als Ingenieur des Sultans von Kairo tätig war. Als er etwa 1485 nach Europa zurückkehrte, trat er in den Dienst des Ludovico il Moro, Herzogs von Mailand, bei dem er bis 1499 blieb. Während dieser Zeit schuf er die meisten seiner wenig zahlreichen Gemälde und die grosse Reiterstatue seines Herrn. Von 1499 bis 1516 führte er ein sehr bewegtes Leben, das ihn nach einander in verschiedene Städte: Venedig, Rom, Florenz, Mailand führte. Im Jahre 1507 tritt er in den Dienst Ludwigs XII. von Frankreich, ohne Italien zu verlassen; aber im Jahre 1516 folgte er dem

König Franz I. nach Frankreich, aus welchem Lande er nicht mehr in die Heimat zurückkehrte. Er starb im Jahre 1519 im Schlosse Cloux bei Amboise. Leonardo übte die Mal- und Bildhauerkunst und erwarb sich in beiden Fächern einen berühmten Namen, aber aus letzterem sind leider keine Werke von ihm erhalten. Als Maler schuf er Fresko- und Ölmalereien, religiöse und historische Stücke, sowie Porträts. Auch von seinen Gemälden sind mehrere der bedeutendsten, verloren gegangen, und eines derselben, das berühmteste von allen, das er auf einer der schmalen Wände des Refectoriums im Kloster St. Maria della Grazie in Mailand ausführte, ist grösstenteils der Vernichtung anheimgefallen.

Leonardo da Vinci war nicht nur Maler und Bildhauer, er war auch Baumeister und Ingenieur, Mathematiker und Physiker. Er machte allerlei Erfindungen auf dem Gebiete der Kriegskunde und der Mechanik, er schrieb über alle diese Beschäftigungen seines alles umfassenden Geistes und stand überhaupt weit über dem gewöhnlichen Menschheitsniveau. Die Gemälde dieses ungewöhnlich begabten Genies sind Meisterstücke höchsten Ranges; mit ihm gelangt die Malkunst der Renaissance zu völliger Reife. Schönheit und Wahrheit verschmelzen von nun an. Licht und Farbe erhalten auf der Palette des Malers einen Reichtum von Tönen, der ihn in den Stand setzt, die Natur wiederzuschaffen; die Zeichenkunst gibt so genau die Linien an und drückt in so zarter Weise die Gemütsregungen aus, dass der Mensch in seinem Bilde wiederauflebt.



196. Francia. — Maria und St. Anna mit vier Heiligen (London, National Galerie).

Zahlreich sind die von Leonardo erhaltenen Gemälde nicht; die drei, welche wir von ihm abbilden, sind die bedeutendsten: *das Letzte Abendmahl*, das *Porträt der Monna Lisa* und *St. Anna mit U. L. F.*

Das Letzte Abendmahl (**198**) wurde im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt. Es hatte entsetzlich viel von den Zeiten und von den Menschen zu leiden. Zunächst stellten sich die von Leonardo benutzten Materialien, Ölfarbe auf Kalk, als zu haltbaren Wandmalereien ungeeignet heraus. Leonardo wollte feinere Farbentöne und Lichtwirkungen wiedergeben und glaubte dies eher mit Öl- als mit Wasserfarbe zu erreichen; er irrte sich; ehe dreiviertel Jahrhundert vergangen war, erschien die Wandmalerei gänzlich verdorben und verfallen. Im siebzehnten Jahrhundert brach man eine Tür in den unteren Teil und nagelte ein Wappenschild in den oberen; darauf versuchte man das Gemälde in roher ungeschickter Weise durch Übermalungen auszubessern; zu Napoleons Zeit wurde der Saal, in dem es sich befindet, als Pferdestall, als Heumagazin und als Gefängnis benutzt; eine Überschwemmung setzte dem Zerstörungswerk die Krone auf.

Das Bild stellt Christus mit seinen zwölf Jüngern hinter einem länglichen Tische sitzend dar, die Vorderseite des Tisches ist unbesetzt geblieben, an jeder der zwei Schmalseiten sitzt nur eine Person. Diese Ordnung ist zwar etwas gewagt, aber sie trägt sehr dazu bei, der Komposition Einheitlichkeit und Deutlichkeit und den Gruppen Anmut zu verleihen.

Der Heiland hat das furchtbare Wort gesprochen: „Einer unter Euch wird mich verraten", und wie ein Donnerschlag aus heiterm Himmel ist es in das eben noch ruhige Zimmer, in dem Meister und Jünger traulich beisammen sassen, hereingebrochen. Alle sind, von den verschiedensten Gemütsbewegungen ergriffen, aufgesprungen. Alle geben ihren Gefühlen Ausdruck; der Eine ist niedergeschlagen, der Andere entrüstet, wieder ein Anderer ist erschrocken. Dieser fragt: bin ich der Angeschuldigte? Jener äussert sein Misstrauen inbezug auf einen seiner Tischgenossen; sein Nachbar klagt öffentlich einen andern an, und bei diesen Anklagen oder Verdächtigungen brechen Ärger, Staunen und Abscheu aus. Judas fühlt sich schuldig; mit der einen Hand umklammert er den Beutel mit Silberstücken, die andere hebt er leicht mit einer Gebärde der Überraschung auf, während er unverwandt, erschreckt und verstockt den Heiland anblickt. Christus selbst sitzt in der Mitte, gelassen, sanftmütig, mehr Wehmut als Schmerz, mehr Liebe als Hass in der Seele.



197. Francia. — Madonna mit vier Heiligen (Parma, Museum).



198. Leonardo da Vinci. — Das Letzte Abendmahl (Mailand, Santa Maria delle Grazie).

Streng einheitlich ist das Ganze, weil eine und dieselbe Tat Alle beschäftigt und den wechselnden Ausdruck bedingt; aber alle Eintönigkeit liegt fern. Christus sitzt abgesondert da, wie er in seinen Gedanken abgesondert ist und erhaben ist seine Gestalt wie seine Seele über die der Andern erhaben ist. Die Jünger sind in vier Gruppen zu je drei, geteilt. Diese Gruppen sind weder von einander abgesondert, noch streng mit einander verbunden, sondern sie geben in der natürlichsten Weise ihrem eigenen Gefühl Ausdruck und bilden so doch eine einzige vollständige Handlung.

200. Leonardo da Vinci. — Maria mit St. Anna und Jesus (Paris, Louvre).

Ein Wunder von Kunst und Natürlichkeit, von tiefem Sinne und einfachem Ausdruck ist dieses Meisterwerk, das beim ersten Anblick ergreift, und das um so gewaltiger packt, je länger man es anblickt und je gründlicher man es zergliedert. So täuschend wahr, so glücklich und schön ist alles, und eine so wohltuende Harmonie weht uns daraus an, dass wir uns keine andere Vorstellung dieser Szene denken können, wenn wir diese gesehen haben. Als dieses Werk geschaffen war, hatte eine neue Periode angefangen, war eine junge, gesunde, kraftvolle Kunst entstanden; die frühere war veraltet; die Natürlichkeit der neugeborenen machte die Geziertheit, ihre Vollendung die Unvollkommenheit der Älteren lebhaft fühlbar.

Ein zweites Meisterstück ist das im Louvre befindliche *Porträt der Monna Lisa*, der Gattin des Francesco del Giocondo (**199**): die Geheimnisvolle, die durch die Jahrhunderte hindurch, mit ihren grossen Augen ruhig unsere Seele ergründend, uns anblickt. Ihre Lippen verziehen sich ein wenig zu einem gutmütigen und dennoch herablassenden Lächeln, wie wenn sie von ihrer Überlegenheit überzeugt wäre und von unseren Schwächen schweigen wollte. Die Hände, die ruhig auf dem Gürtel liegen, die Haare, die wie ein Schleier über ihre Schläfen herabfallen, die träumerische Landschaft dahinter, die ernste tiefpurpurne Farbe ihrer Kleider: alles trägt dazu bei, sie zu dem unergründlichen Wesen zu machen, das uns unwiderstehlich lockt und reizt, uns aber trotzdem fern von sich hält.

Aus Leonardos letzten Jahren stammt *Maria mit St. Anna und dem Kinde Jesu* (**200**) aus dem Louvre. Die Komposition der Gruppe ist seltsam: Maria sitzt auf dem Schosse ihrer



199. Leonardo da Vinci. — Monna Lisa (Paris, Louvre).



Mutter und beugt sich vornüber nach dem Kinde, das mit einem Lamme spielt. Das Stück ist nicht ganz vollendet, und die Farbe ist dunkel und matt, aber die Figuren haben die eigentümlichen und reizenden Züge Leonardos; die Handlung und Haltung, wie ungewöhnlich sie auch sein mögen, sind von unwiderstehlichem Reize. Der Maler verkaufte das Stück König Franz dem Ersten; später befand es sich in Italien, von wo es der Kardinal de Richelieu nach Frankreich zurückbrachte, um es im Jahre 1629 dem König Ludwig XIII. zu schenken.

Die ganze Nachwelt hat von Leonardo da Vinci gelernt! Die Geschichte hat die Namen seiner unmittelbaren Schüler, die mit ihm gearbeitet und unter seiner persönlichen Leitung gestanden haben, aufgezeichnet. Ihre Zahl ist gross, und unter ihnen sind mehrere von hervorragender Bedeutung. Es sei hier nur Einer genannt, der hervorragendste, und selbst ein ausgezeichneter Meister, Bernardino Luini. Er wurde zwischen 1475 und 1480 zu Luini am Lago Maggiore geboren und wirkte in Mailand bis etwa 1533. Er gilt mit Recht als Nachfolger Leonardo da Vincis, obgleich er eine scharf ausgeprägte Eigenart hat. Er zeigt sich in den von ihm geschaffenen Freskomalereien als den Maler der Anmut, der Zartheit, die nicht in Weichlichkeit verfällt, sondern uns mit Ehrfurcht und Liebe erfüllt. Seine Farbe ist, wie seine Zeichnung von einer weichen, klaren Wärme, ohne Blässe, ohne Mattigkeit, unendlich zart und anmutig.



201. Bernardino Luini. — Die Anbetung der Könige (Paris, Louvre).

Der Louvre besitzt von ihm sechs Wandmalereien, die aus dem Hause Litta in Mailand im Jahre 1867 nach Paris überführt wurden. Wir erwähnen eine derselben: die *Anbetung der Könige* (**201**). Es ist eine Szene von himmlischer Zartheit und weicher Farbe; braungelb, grün, blau, helle Töne mit helleren Lichtern, eine noch hellere Fernsicht über das Feld. Hier und da sind die Farben mit Gold erhöht, um ihrer Stille einen überirdischen Glanz zu verleihen.

Höchst anmutig, mit etwas Leichtem, Verklärtem, Duftigem ist die *Grablegung der H. Katharina* im Museum zu Mailand (**202**). Viel bedeutender sind die Wandmalereien, die er im Jahre 1528 in der kleinen Kirche Santa Maria degli Angeli zu Lugano ausführte, von denen der *Kalvarienberg* (**203**) das bedeutendste Stück ist. Dieses an Figuren und Episoden reiche Werk beweist, dass der Maler der zarten und dichterischen Auffassung auch gelegentlich kraftvolle dramatische Szenen zu schaffen verstand.

203. Bernardino Luini. — Der Kalvarienberg (Lugano, Santa Maria degli Angeli).

In Florenz trat fünfundzwanzig Jahre nach Leonardo da Vinci der grosse Meister auf, der noch mehr als sein Vorgänger die Kunst seiner Zeit und der folgenden Jahrhunderte beherrscht. Sein Name ist Michel Angelo Buonarotti. Er wurde zu Caprese, einem tos-



202. Bernardino Luini. — Die Grablegung der H. Katharina (Mailand, Brera).



204. Michel Angelo. — Die H. Familie (Florenz, Uffizien).

kanischen Dorfe 1475 geboren; 1488 erlernte er bei Domenico Ghirlandajo die Malerei; im Jahre darauf bei Bertoldo, einem Schüler des Donatello, die Bildhauerkunst. Er blieb und wirkte sein langes Leben hindurch in mehreren Städten Italiens; zuerst in Florenz, darauf von 1496—1500 in Rom; von 1500—1505 in Florenz; darauf wieder in Rom, wo er von 1508—1512 die Decke der sixtinischen Kapelle mit seinen Freskomalereien schmückte. Im Jahre 1516 verliess er dann wieder die ewige Stadt und hielt sich an mehreren Orten auf, bis er im Jahre 1534 endgültig nach Rom zurückkehrte, wo er dann *das Jüngste Gericht* in der sixtinischen Kapelle malte. Er starb im Jahre 1563.

Leonardo da Vinci hatte sich in allen Künsten und Wissenschaften ausgezeichnet; Michelangelo herrschte fast ausschliesslich im Reiche der bildenden Künste, wenn er auch als Dichter mit Ehren bekannt ist. Er erwarb sich als Erbauer der Kuppel der St. Peterskirche zu Rom einen unsterblichen Namen: er schuf zahlreiche unübertreffliche Meisterstücke der Skulptur; als Maler stand er nicht weniger hoch. Wo er aber den Pinsel führte, blickt die Auffassung des Bildhauers deutlich durch. Er verlegt sich hauptsächlich auf das Studium des menschlichen Körpers und auf die Wiedergabe der Gemütsbewegungen durch die äusseren Handlungen. Wie er die Wahrheit aufs ergreifendste in seiner Modellierung von Muskeln und Fibern ausdrückt, so lässt er sie in seiner Malerei wiederaufleben, wo die Zeichnung die Färbung beherrscht. Aber in jeder Äusserung seiner Kunst strebt er nach dem Grossartigen und erreicht es ohne Anstrengung. Er ist der Kunstgewaltige, der weder zu gefallen, noch zu verführen sucht, sondern seinen aus Titanengeschlecht geborenen Gestalten seinen weltbezwingenden Geist einhaucht.



205. Michel Angelo. — Madonna (National Galerie).

Von seinen wenigen Paneelstücken sind nur einige erhalten. Eines derselben ist die *H. Familie* (**204**) aus den Uffizien zu Florenz, das er etwa 1502 für Angelo Doni ausführte. Der Plastiker kühner Bewegung drückte dieser Szene sein persönliches Gepräge auf. Er lässt Maria im Vordergrunde



206. Michel Angelo. — Die Erschaffung Evas (Rom, sixtinische Kapelle).

knien und rückwärts gewandt das Kind Jesu aus den Händen St. Josephs, der auf einer Bank hinter ihr sitzt, nehmen. Hier, wie anderswo, ist es der menschliche Körper in kraftvoller Tätigkeit und kühner Bewegung, der ihn anzieht und den er in meisterhafter Weise darstellt.

Die *Madonna* aus der Nat. Galerie zu London (**205**), ein Werk von dem seine Biographen nicht reden, stammt ebenfalls aus seiner früheren Zeit. Es ist in Wasserfarbe gemalt und unvollendet geblieben. Maria sitzt in der Mitte; sie ist in einen hellfarbigen Mantel gehüllt, und über das schwarze Haar trägt sie e nen weissen Schleier. Neben ihr stehen links zwei skizzierte Jünglingsgestalten; rechts zwei Engel, die von einem Musikblatt absingen. Neben Maria steht der kleine Johannes der Täufer und das Jesuskind. Letzteres hascht nach einem Buche, das seine Mutter sich nicht nehmen lassen will, vielleicht, weil sie mit den zwei Engeln daraus singt.

Wie alle Schöpfungen Michel Angelos trägt das Stück das Gepräge der Ursprünglichkeit in der Komposition, und des erhabenen, stolzen, fast lebensmüden Ernstes in dem Ausdruck der Gesichter. Das Stück ist, wie gesagt, unvollendet, aber die vollendeten Teile sind meisterhaft modelliert.

Sein einziges grösseres Gemälde, das gewaltigste, das die Malkunst erzeugt hat, führte er in der sixtinischen Kapelle des Vatikans aus.

Die Wände dieser Kapelle waren schon bei Lebzeiten des Papstes Sixtus IV., der sie erbauen liess,



207. Michel Angelo. — Der Prophet Jeremias (Rom, sixtinische Kapelle).

von Perugino und anderen älteren umbrischen und toskanischen Malern mit Wandmalereien geschmückt worden. Julius II. fasste im Jahre 1506 den Entschluss, auch das Gewölbe mit Fresken überdecken zu lassen und wählte dazu Michel Angelo. Dieser machte sich erst im Jahre 1508 an diese Arbeit und vollendete sie im Jahre 1512. Die flache Decke teilte er in architektonische Scheinfächer, in denen er seine Figuren und Gruppen einzeln anbrachte. In der Mitte malte er neun Szenen aus dem alten Testament vor Moses: die Schöpfung, den Fall Adams und Evas, die Sündflut, die Geschichte Noahs. In den vier Eckpaneelen stellte er vier Szenen aus den späteren Zeiten des alten Testamentes dar. Um den Mittelraum herum teilte er die Oberfläche in zahlreiche Fächer, in denen er einzelne Figuren, oder einfache Gruppen anbrachte: zwölf derselben stellen die hebräischen Propheten und die heidnischen Sibyllen vor, welche die Ankunft Christi prophezeit haben, die übrigen stellen in kleinen Gruppen die Vorfahren Christi dar. So entrollt sich auf diesem breiten Felde die Geschichte der Männer und der Zeiten, die dem grossen Ereignisse, der Erscheinung des Erlösers auf Erden, vorangingen, Zeiten der Kraft und der Strenge, als Jehovah, der Gewaltige, herrschte und gefürchtet wurde; charaktervolle und hasserfüllte Männer. Diese Menschen ohne Liebe, ohne Mitleid, fühlte Michel Angelo am tiefsten, stellte er, der immer Missmutige, Stolze, am besten dar. Es ist ein ganzes Epos, das er da aufrollte, in dem er mit wenigen Figuren und einfachen monumentalen Gruppen eine Welt nach seinem Geiste schuf, gewaltiger und grossartiger als die, in der sein Körper lebte. Diese Welt erfüllt uns mit Ehrfurcht vor ihr selbst, mit tiefer Bewunderung für den gewaltigen Künstler, der sie schuf.



208. Michel Angelo. — Die Cumaische Sibylle (Rom, sixtinische Kapelle).

Zweiundzwanzig Jahre später vollendete Michel Angelo seine Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle: von 1535 bis 1541 arbeitete er an der grossen Szene des *Jüngsten Gerichts*, das die Altarwand der päpstlichen Betkapelle bedeckt. Es war der Tag des Zornes, der Rache, den er zum Gegenstand wählte. Christus erscheint in der Höhe, seine drohende Gebärde, sein zorniger Blick richten sich auf die Verdammten, die zu seiner Linken erschreckt und zermalmt fliehen und in den Abgrund stürzen, wo Hölle und Teufel ihrer harren. Maria fleht um Gnade, die Heiligen blicken ihn ängstlich an. Die Märtyrer tragen die Geräte ihres Leidens und Todes; Himmelsgeister sind mit den Folterwerkzeugen der Passion Christi beladen. Die Erzengel, Vollstrecker seiner Rache, stürzen hinab, mit ihrem Posaunenschalle das erbarmungslose Urteil verkündigend,

während zur Rechten des Heilands die Seligen zum Himmel emporfahren, entzückt in der Hoffnung, die ewige Glückseligkeit zu geniessen. Links unten sieht man wie die Toten aus ihrem Grabe erstehen und ihre Gerippe sich mit Fleisch und Haut bekleiden. Etwas schrullenhaft stellt Michel Angelo den Fährmann der heidnischen Hölle in die Mitte: Charon, der mit seinem Boote die Verdammten nach der Hölle führt, die ihrer rechts wartet, und wo Minos, der Gott der Unterwelt, thront. Es ist wieder eine Szene von Kraft und Gewalt. Stark muskulöse Körper in den kühnsten und mannigfaltigsten Stellungen, Jeder in seiner Weise, bedecken die ganze Wand. Alle durchzittert Angst und Ehrfurcht vor dem höchsten, allgewaltigen Richter.

209. Michel Angelo. — Dekorative Figur mit einem Horn voll Eichenlaub (Rom, sixtinische Kapelle).

Aus den Gewölbmalereien bilden wir ab: *die Erschaffung Evas*, eines der kleinen Paneele aus den Mittelfächern (**206**), in dem auf das Wort des Schöpfers die Frau aus der Rippe des Mannes hervorquillt; in Gottvater stellte der Maler den Ewigen und Allmächtigen in seiner ganzen ehrfurchtgebietenden Gestalt dar, in Eva die erste Frau in all ihrer kraftvollen, unberührten Schönheit; den *Propheten Jeremias* (**207**), den ewig Klagenden, der, das Kinn auf die Hand gestützt, in düsterem Sinnen dasitzt und sich tief in die traurigen Zeiten und die menschliche Verderbtheit versenkt; die *Cumäische Sibylle* (**208**), eine der Riesengestalten, mit baumstarken Muskeln, ebenso gewaltig gedacht wie modelliert, die das Buch der Zeiten vor sich aufgeschlagen hat und mit sorgenvollem Blicke die Zukunft daraus liest; eine dekorative Figur mit einem Horn mit Eichenlaub, rechts über dem Propheten Isaias (**209**), voller Bewegung und jugendlicher Kraft in seiner untergeordneten Rolle. Endlich bilden wir die Wand, auf der das *Jüngste Gericht* (**210**) gemalt ist, ab; sie hat viel von Übermalungen, von der Einwirkung der Luft und von Kerzenqualm gelitten, die Fleischpartieen liess Papst Paulus IV. von Michel Angelos Schüler, Danielo da Volterra, mit Draperieen übermalen.

Michel Angelos Einfluss machte sich mehr nach, als vor seinem Tode fühlbar, und er wirkte schädlich, weil diejenigen, die dem grossen Meister nachfolgen wollten, ihre eigene Persönlichkeit dabei einbüssten. Einige derselben, die mit ihm zusammenlebten und zum Teil zusammenwirkten, wollen wir hier namhaft machen.

Sebastiano del Piombo oder Veneziano wurde etwa 1485 zu Venedig geboren. Er wirkte zuerst in seiner Vaterstadt, wo er bei Giovanni Bellini lernte. Etwa 1511 kam er nach Rom, wo er den Einfluss Michel Angelos zugleich mit dem Raffaels erfuhr. Er wurde ein



BERNARDINO LUINI.
„KOPF DER MADONNA."
(Fresco, Brera, Mailand).



210. Michel Angelo. — Das Jüngste Gericht (Rom, Vatikan sixtinische Kapelle).



Geschichtsmaler von sehr geringem Eigenwert, aber ein hervorragender Porträtkünstler. Seinen Namen del Piombo (vom Blei) verdankt er dem ihm in seinen letzten Lebensjahren übertragenen Amte, die päpstlichen Bullen mit Blei zu versiegeln. Er starb im Jahre 1547.

Das bekannteste und schönste seiner Porträts ist das in den Uffizien zu Florenz befindliche, das den Namen *La Fornarina* (**211**) führt, weil man in ihm Raffaels Geliebte, eine Bäckerfrau (Fornarina) zu erkennen glaubte. Früher wurde es Raffael selbst zugeschrieben. Es stammt aus dem Jahre 1512, also eigentlich aus der Zeit, als Sebastian der Kunst Michel Angelos noch fremd gegenüberstand. Das Porträt ist weich modelliert, in warmen Schatten auf pechschwarzem Hintergrund, mit starkem Halse, breiter Brust, molligen Armen und Händen, eine italienische Schönheit, ganz sammetweich, geistig unbedeutend, aber sinnlich bezaubernd durch den verführerischen Blick der grossen Augen und die üppigen Körperformen.

Daniele da Volterra oder Ricciarelli wurde etwa 1509 in Volterra geboren und starb 1566 in Rom. Aus dem Studium mehrerer Meister, unter denen Michel Angelo die erste Stelle einnimmt, bildete er sich eine eigene, schulmässige korrekte Manier. Sein hervorragendstes Werk und eines der berühmtesten in der Weltkunst ist seine *Abnahme vom Kreuz* (**212**) in der Kirche S. Trinità-da-Monti zu Rom.



211. Sebastiano del Piombo. — La Fornarina (Florenz, Uffizien).

Das Stück trägt mehr als irgend ein anderes des Meisters das Kennzeichen des Einflusses Michel Angelos, in dem forschen Körperbau der Figuren und ihren gewaltigen Bewegungen. In dem oberen Teil zeigt sich die körperliche Anstrengung der Männer, die in sehr gelungener Haltung, sich bemühen, den Leichnam Christi vom Kreuz herunterzulassen. Unten sieht man die Gruppe der Frauen, die sich mit dramatischer Gebärde um Maria drängen, welche in Ohnmacht gefallen ist. Das Stück ist in Fresko gemalt und hat seine Farben grösstenteils verloren. Ohne Zweifel hat es Rubens gesehen und bewundert, und Erinnerungen daran sind in der weltberühmten *Abnahme* des Antwerpener Meisters zu erkennen. Aber bei Letzterem ist die Einheitlichkeit der Handlung viel strenger durchgeführt. Alle bemühen sich dort liebevoll um den Toten, während bei Da Volterra die Aufmerksamkeit zwischen dem Erlöser und seiner Mutter geteilt ist.

Die zwei grössten Künstler, die Florenz je erzeugte, da Vinci und Michel Angelo, hatten ausserhalb ihrer Vaterstadt gewirkt und ihre Kunst durch ganz Italien verbreitet, aber Florenz brachte noch zahlreiche hochbegabte Meister hervor, die der Heimat treu blieben. Sie setzten ihre Schule fort, welche immer mehr die allgemeine italienische Schule geworden war. In den letzten Jahren des XV. und in den ersten des XVI. Jahrhunderts ist die Stadt noch immer der Sitz der edeln, geschmackvollen Kunst, obwohl die persönlichen Kennzeichen bereits in eine allgemeine Korrektheit und Fertigkeit übergehen. Unter den hervorragenden Künstlern dieser Epoche zeichneten sich Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto aus.

Fra Bartolomeo, 1475 in oder bei Florenz geboren, war ein Nachfolger des Reformators Savonarola und trat im Jahre 1500 in den Orden der Predigermönche ein; er arbeitete im Kloster San Marco zu Florenz und starb daselbst im Jahre 1517. Er ist noch ein tief religiöser Maler, der mit Andacht und Ernst arbeitet, Figuren und Gruppen schafft, die von innigem Leben und erhabenen Gemütsbewegungen beseelt sind. Auch die Körper seiner Personen, ihre Haltung und Drapierung sind voller Wahrheit und Schönheit.



212. Daniele da Volterra. — Die Abnahme vom Kreuze (Rom, S. Trinatà-da-Monti-Kirche).

Eines seiner vollendetsten, seinen letzten Lebensjahren angehörigen Werke, ist *die Not Gottes* aus dem Palazzo Pitti zu Florenz (**213**). Es ist eine einfache Komposition von vier Personen. Der Leichnam Christi ruht sitzend auf einer kleinen Erhöhung; Magdalena umklammert seine Beine, Johannes hält ihn unter den Armen, Maria legt sein Haupt an das ihrige. In seinem würdevollen und natürlichen Leben, seiner Wahrheit ohne Nüchternheit neigt dieser Maler zu der naturalistischen, allgemein menschlichen Schule hin. Die Farbe ist sehr ruhig, sie besteht aus fünf oder sechs Haupttönen gegen einen neutralen Hintergrund.

Andrea del Sarto wurde 1486 zu Florenz geboren und starb daselbst 1531. Er ist der grösste Maler der späteren florentinischen Schule und überhaupt einer ihrer grössten Meister. Er studierte die Werke seiner berühmten Vorgänger, ohne für Einen derselben eine besondere Vorliebe zu hegen, und machte sich in hohem Masse die leichte und flotte Pinselführung zu eigen, die später in alltägliche Kunstfertigkeit entarten sollte, bei ihm aber immer noch mit ursprünglicher Schöpfung und gediegener Ausführung gepaart ist. Er haucht seinen Personen ein tiefes eigenes Leben ein; in einer Art von Verzückung und Befremdung schauen sie die sie umgebende Welt an, über deren Kleinlichkeit und Alltäglichkeit sie erhaben sind. Er ist mehr als die früheren Florentiner ein Maler; er paart das Spiel von Hell und Dunkel mit Farbenfülle; seine Kunst ist noch immer die reine von ehedem, aber verjüngt, vermenschlicht.

Eines der im Palazzo Pitti N°. 124 befindlichen Stücke, in dem er *U. L. F. Verkündi-*

gung (**214**) darstellt, zeigt uns seine leichtbewegte und farbige Manier. Maria ist etwas erschreckt durch das Eintreten des Engels, aufgestanden; dieser redet sie an und scheint sie zum Bleiben aufzufordern. Zwei andere Engel begleiten ihn; im Hintergrunde ein römisches Gebäude. Das Stück ist für die Kirche der Frati Eremitani zu Florenz gemalt; es wurde von dort nach San Jacopo tra Fossi und später nach der Kapelle des Pitti-Palastes übergeführt.

Als sein Meisterstück gilt die *Madonna mit Franciscus von Assisi und Johannes Baptista* (**215**), die Madonna delle Arpie genannt, die sich in den Uffizien zu Florenz befindet. Maria steht auf einem Sockel, das Kind auf dem Arme und ein Buch in der Hand. An das Postament schmiegen sich zwei liebliche Englein an, und zur Seite stehen Franciscus



213. Fra Bartolomeo. — Die Not Gottes (Florenz, Palazzo Pitti).

von Assisi und Johannes der Täufer. Maria hat den eigentümlichen Ausdruck der Entrückung, aus dem eher Erhabenheit als ein liebevolles Gemüt spricht, und den ihr der Künstler so gerne verleiht. Die Heiligen zeigen in Antlitz und Ausdruck mehr Staunen als Andacht, aber alle Figuren sind originell und von fesselnder Gestalt. Was Farbe und Licht betrifft, steht das Stück noch höher: schmelzend und warm sind die Töne, kräftig und hell ist die Lichtwirkung. Es geht von dem Stücke ein wunderbarer Reiz aus; es ist weder Einfalt, noch Andacht, sondern Leben, persönliches und dichterisches Leben, das aus der ganzen Auffassung spricht. Das Stück wurde im Jahre 1517 für das Franciskanerkloster an der Via Pentolini zu Florenz gemalt.



214. Andrea del Sarto. — U. L. F. Verkündigung (Florenz, Palazzo Pitti).

Der dritte der grössten italienischen Meister ist Raffael. Sein Familienname war *Santi*, nach seinem Geburtsort hiess er *da Urbino*. In dieser kleinen Stadt wurde er 1473 geboren; er erhielt dort den ersten Unterricht von seinem Vater, einem verdienstvollen Maler, darauf von Timoteo Veto, der sich in Urbino niedergelassen hatte, und endlich, von 1500 bis 1504 arbeitete er bei Perugino zu Perugia. Im Jahre 1504 reiste er nach Florenz, wo er sich durch das Studium der Werke seiner grössten Vorgänger Leonardo da Vinci und Michel Angelo vervollkommnete.

Im Jahre 1508 wurde er von Papst Julius II nach Rom berufen, für den und für dessen Nachfolger Leo X er bis zu seinem Tode im Jahre 1520 arbeitete. Für die Päpste stattete er vier grosse Säle aus, ferner eine Loggia (offene Galerie an dem oberen Stock eines Gebäudes) und andere Gemächer des Vatikans, und malte die Kartons zu einer Reihe von Teppichen, *die Handlungen der Apostel* darstellend. Für die Familie Chigi schmückte er eine Villa mit Wand- und Deckenmalereien. Ausserdem malte er zahlreiche Altarstücke, vorzugsweise die H. Jungfrau und Heilige darstellend, viele kleinere Madonnen und Porträts. Er war zeitlebens der allgemein und über alles gefeierte Meister und blieb dies durch die Jahrhunderte hindurch, obgleich zu unserer Zeit diese Verehrung nicht mehr so ausschliesslich ist, wie früher, da man jetzt auch anderen Kunstauffassungen als der Raffaels huldigt.

Weniger als die seiner zwei grossen Vorgänger war seine Kunst eine selbstgeschaffene. In seinen frühesten Werken blickt sehr deutlich der Einfluss älterer



215. Andrea del Sarto. — Madonna mit Franciscus und Johannes dem Täufer (Florenz, Uffizien).

Meister, sogar die Nachahmung derselben, besonders Peruginos, durch. Seinen gereiften Werken sieht man es an, dass er nach Leonardo da Vinci und nach Michel Angelo gekommen ist. Er steht aber an eigenen Gaben so hoch, dass man nicht daran denkt, ihn geringer zu schätzen, weil er von Andern gelernt hat, sondern ihn bewundert, weil er sich gleich anfangs neben seine grossen Vorgänger stellte und die anderen weit überragte. Seine schöpferische Kraft war unvergleichlich; in seiner kurzen Lebenszeit erzeugte er Meisterstücke ohne Zahl und in den verschiedensten Genres. Er war der Verherrlicher der Schönheit des menschlichen Körpers, mit Seelenadel verbunden, der Zeichner ohne Mängel, der Kolorist ohne Misston. Seine Kinder sind aus Menschen geboren, durch seine Kunst zu Engeln geläutert; seine weiblichen Heiligen sind die schönsten Jungfrauen und erheben sich geistig über die Erde; er malt die zartesten und reinsten Geschöpfe, als ob er lediglich ein Sänger der Unschuld und Einfalt wäre; aber er schwingt sich zu der höchsten Heldenpoesie empor und verleiht den tiefsten Gemütsbewegungen Ausdruck, wo er die grossen Männer der Vergangenheit heraufbeschwört, oder das Buch der Zeiten vor uns aufschlägt. Er ist der treue Darsteller der Wahrheit in seinen Porträts, der Verkörperer der Ideale in seinen Sinnbildern. Und immer folgt seine Hand so leicht und so sicher seinen Gedanken, dass seine fehlerlose Kunst für ihn eine Erholung zu sein scheint, wie sie für uns eine Augen- und Herzensweide ist.



216. Raffael — Maria mit Jesus und Johannes (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Während der Zeit, als er bei Perugino arbeitete, und vermutlich in dessen Werkstätte, schuf er einige seiner ersten Stücke. Zu diesen gehören mehrere Madonnen. Eines der ersten, also eines der frühesten Werke Raffaels überhaupt, ist die *Madonna mit Jesus und Johannes* im Besitze des Kaiser Friedrichs-Museums zu Berlin (**216**). Das Stück gehörte zuerst der Familie Diotalevi zu Rimini, und galt damals als ein Werk Peruginos. Tatsächlich ist es ein Jünglingswerk seines grossen Schülers. Seinem Meister entlehnte dieser den stillen, zarten Ausdruck im Bilde Marias, ihre holdselige Einfalt, ihre liebevolle Zuneigung zu den Kindern. In diesem frühen Stücke hat seine Madonna noch nicht ganz die eigentümlichen Formen und den Ausdruck, die sie später bei Raffael kennzeichnen. Hier ist das Haupt länglicher, schmaler als in seinen späteren Werken, es hat noch nicht das Reine, Engelhafte, das sie über die Menschen erhebt; die Kinder dagegen zeigen schon die

weichliche Anmut und die muntere Lebhaftigkeit des Ausdrucks, wodurch sie sich in allen seinen Werken auszeichnen.

Im Jahre 1503 wurde Raffael nach Città di Castello berufen, um dort im Auftrage der Behörde dieser Stadt der Vitelli, mehrere Werke auszuführen. Eines derselben ist *die Vermählung der Maria* (Lo Sposalizio) (**217**), das die Inschrift *Raphael Urbinus MD IIII* trägt und dem Museum zu Mailand gehört; es wurde für die Kirche San Francisco in Città di Castello gemalt. Keines trägt so deutlich das Kennzeichen der Nachahmung Peruginos, der denselben Gegenstand in einem für die Kathedrale von Perugia gemalten Stück behandelte, das sich jetzt im Museum zu Caen befindet. Auf beiden Stücken steht der Priester, der die Ehe einsegnet, in der Mitte der Personenreihe auf dem Vordergrunde, und legt die Hände der Verlobten zusammen. Maria und Joseph sind ihm halb zugewandt; hinter ihr stehen die Frauen, hinter ihm die Männer. In beiden Stücken hält Joseph seinen Stab in der Hand, aus dem eine Lilie hervorgesprossen ist; in beiden steht neben ihm der nicht auserwählte junge Mann, der seinen Stab über das Knie bricht; in beiden ist auch der obere Teil des Gemäldes von dem Tempelgebäude eingenommen, das sich mit seinen zwei Stockwerken auf einer Erhöhung im Hintergrunde erhebt. Dagegen stehen bei dem Meister Maria mit den Frauen rechts, Joseph und die Männer links; bei dem Schüler stehen sie auf der entgegengesetzten Seite. Bedeutender freilich ist der Unterschied im Kunstwert der beiden Stücke. Bei Raffael sind alle Figuren von schlankerer Gestalt, von anmutigerer Haltung und Gebärde. Der Hohepriester ist bei Perugino plump und schwerfällig, Maria linkisch in ihren Bewegungen; die seitwärts stehenden Gruppen sind zusammengewürfelt, und beteiligen sich nicht an der Handlung. Bei Raffael ist der Priester eine ehrwürdige und stattliche Figur, Maria ein Muster natürlicher Grazie in Haltung und Draperie, Joseph ein stiller, liebenswürdiger Mann; der junge Zurückgewiesene, der seinen Stab bricht, ist ein kleines Meisterstück richtig beobachteter und glücklich wiedergegebener Bewegung; die Seitengruppen, besonders die der



217. Raffael. — Die Vermählung der Maria (Mailand, Museum).

Frauen, schliessen sich eng an die Mittelgruppen an; sogar das Tempelgebäude, das bei Perugino schwer auf die Menschengruppen drückt, gewinnt bei Raffael eine Leichtigkeit der Formen und ein Ebenmass, die zu der Harmonie des Ganzen beitragen. Der junge Künstler war 21 Jahre alt, als er dieses Stück malte; er zeigte sich schon damals seinem Lehrer weit überlegen und reich an natürlichen Gaben.

Im Jahre 1504 verliess Raffael Perugino, und zog nach Florenz, wo er sich durch das Studium der grossen Meister vervollkommnete und zahlreiche Werke, wie Altartafeln, kleinere Stücke, vor allem aber Madonnen, ausführte. Eine der grossen Madonnen ist die, welche er im Jahre 1506 für die Familie Ansidei malte und die den Namen *Madonna Ansidei* führt. Das Stück stellt *Die Madonna mit dem Kinde, dem H. Nikolaus und dem H. Johannes dem Täufer* dar (**218**). Es wurde zuerst in einer Kapelle der San Fiorenzo-Kirche zu Perugia angebracht; im Jahre 1764 wurde es nach England übergeführt, und gehörte lange Zeit den Herzögen von Marlborough; 1885 erwarb es die National Galerie zu London, in deren Besitz es sich noch jetzt befindet. Das Gemälde stellt Maria auf einem Throne sitzend dar, mit dem Jesuskinde auf dem einen Knie und einem Buche, aus dem sie es lesen lehrt, auf dem anderen; der H. Nikolaus von Bari in bischöflichem Ornat in einem Buche lesend, das er mit zwei Händen offen hält, steht rechts; Johannes der Täufer, ein Kreuz in der Hand, steht links. Sehr deutlich ist noch die Manier Peruginos zu erkennen, besonders im Nikolaus, der dieselbe Andacht zeigt wie die Heiligen, die bei Raffaels Meister zu den Seiten der Madonnen stehen, hier aber von kräftigerem Bau und edlerer Drapierung ist.



218. Raffael. — Die Madonna mit dem Kinde, dem H. Nikolaus und dem Johannes dem Täufer — Die Madonna Ansidei — (London, National Galerie).

Noch in die Zeit seines Aufenthaltes zu Florenz gehört die *Madonna mit Jesus und Johannes,* unter dem Namen *La Belle Jardinière* bekannt (**219**), und dem Louvre zu Paris gehörig. Das Stück verdankt seinen Namen wahrscheinlich der sehr sorgfältigen Landschaft, in der die Szene stattfindet, der ausführlichsten, die Raffael gemalt hat. Maria sitzt auf einer kleinen Erhöhung; mit äusserst zärtlicher Gebärde hält sie den kleinen Jesus fest, der, sich gegen sie anschmiegend, auf der Erde steht und blickt ihn liebevoll an; voller Hingebung, man kann sagen: voller Bewunderung sieht das Kind zur Mutter auf; sie leben nur für einander. Der kleine Johannes kniet in stiller, kindlicher Anbetung vor seinem Spielgenossen. Raffael hat sich hier ganz selbst gegeben, sowohl in der Innigkeit

des Gefühls, wie in der Vollendung seiner Linien und Formen und der Pinselführung. Das Stück trägt als Inschrift *Raphaello Urb. M. D. VII.*

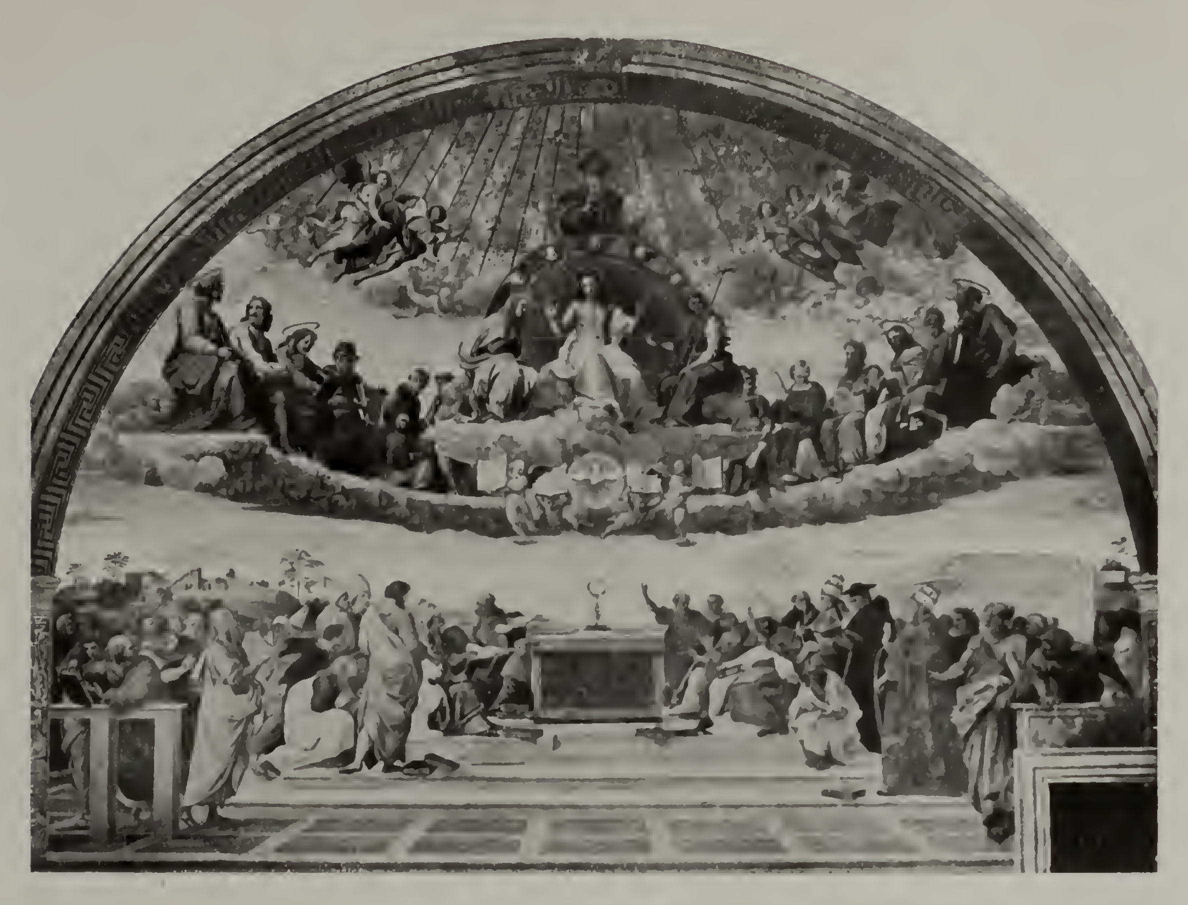
Im September 1508 wurde Raffael von Papst Julius II. nach Rom berufen, der ihn sofort mit der Ausstattung der grossen Säle des Vatikans, die *Stanzen* genannt, betraute. Den ersten und bedeutendsten der grossen Säle, die *Stanza della Segnatura* (der Saal der Siegelung) fing Raffael im Jahre 1508 zu bemalen an; er arbeitete daran bis 1513. Auf die vier Wände und die vier Fächer des Gewölbes malte er in Fresko die Theologie, die Philosophie, die Rechtsgelehrtheit und die Poesie. Darauf führte er von 1512 bis 1514 die *Stanza d'Eliodoro* (den Saal des Heliodorus) aus, also nach einem der Paneele genannt; von 1514—1517 den Saal der Feuersbrunst (*Stanza del Incendio*), in derselben Weise bezeichnet; von 1523—1534 den Saal des Konstantinus. Zwischen diesen Werken, von 1515 bis 1518, arbeitete er noch in einer offenen Galerie an einem oberen Stock des Vatikans, der *Loggia*, in der er 52 Deckengemälde zwischen einer überreichen Ausstattung von Groteskos schuf. Dies alles bildet das Hauptwerk Raffaels; es nahm den grössten Teil seiner weiteren Lebensjahre in Anspruch, aber es hinderte ihn doch nicht, noch eine Menge Paneelstücke auszuführen.



219. Raffael. — Maria mit Jesus und Johannes dem Täufer — La belle Jardinière — (Paris, Louvre).

Die zwei bedeutendsten Wandmalereien aus der Stanza della Segnatura sind die grossen Darstellungen der Theologie und der Philosophie.

Erstere heisst *La Disputa* (das Gespräch über das H. Sakrament des Altars) (**220**). Das auf eine flache Wand gemalte Stück giebt der Szene das Aussehen eines Gewölbes, gleich dem Abschluss des hohen Chores in den alten Kirchen. Ganz in der Höhe thront Gottvater, allein sitzend in der unendlichen Tiefe, wie Vondel sagt; unter ihm Christus zwischen Maria und Johannes, noch tiefer der H. Geist zwischen Engeln, die aufgeschlagene Bücher tragen; auf den Wolken links und rechts zwölf Heilige und Helden aus dem Alten und Neuen Testament. Unten auf einer Erhöhung, zu der einige breiten Stufen führen, steht auf dem Altar die Monstranz und gleich daneben auf jeder Seite zwei Männer, die das Lob des H. Sakramentes verkünden, oder die Wahrheit des Glaubensartikels beweisen, sodann rechts und links eine breite Schar von



220. Raffael. — Der Triumph der Religion — La Disputa — (Rom, Vatikan).

Theologen, Päpsten, Bischöfen, Doktoren, Schriftstellern, Künstlern, die Alle Theologie gelehrt oder die Lehre der Kirche verteidigt haben. Es ist ein grossartiger Gedanke, der mächtigste, den die christliche Religion eingegeben hat und in entsprechend grossartiger Weise ausgeführt; im oberen Teil ganz erfüllt von der mittelalterlichen Verzückung, die überirdische Ruhe und im unteren Teile das menschliche bewegte Leben, den Streit der Gedanken verkörpernd.

Der *Theologie* gegenüber hat Raffael in dem zweiten bedeutendsten Wandgemälde die *Philosophie* verherrlicht (**221**): der göttlichen Wissenschaft gegenüber die menschliche. In einem prachtvollen Saale, der wie ein heidnischer Tempel aussieht, und wo die Bilder Apollos und Minervas in Nischen prangen, ist die Schar der Gelehrten und Philosophen des alten Griechenlands und des jungen Italiens, ihrer Schüler und Verteidiger zusammengebracht. Eine grosse Schar hat sich oben auf einer Empore gesammelt, die, wie das Kreuzschiff einer Kirche den Raum quer durchschneidet; Andere stehen tiefer oder sitzen auf den zu der Empore führenden Stufen. Inmitten der oberen Gruppe stehen, von der den Hintergrund abschliessenden Arkade umrahmt, Plato und Aristoteles, die grossen Philosophen und Gelehrten des Altertums, von der italienischen Renaissance nicht weniger hoch geschätzt. Rechts und links erscheinen, als Nachfolger der grossen Meister, die berühmten Männer verschiedener Zeiten und Wissensgebiete. Einige stehen abgesondert, würdevoll sinnend oder in Betrachtungen versunken; Andere stehen in Gruppen verteilt, lehrend oder zuhörend, schreibend oder zeichnend, Alle in Geistesarbeit vertieft. Es ist das hervorragendste Werk des Künstlers in seiner vollen Reife: alles darin ist bewundernswert, unübertrefflich: die



221. Raffael. — Die Philosophie — Die Schule von Athen — (Rom, Vatikan).

Komposition, die Zusammenstellung der Gruppen, die einzelnen Gestalten. Erhabenere Figuren, als die der zwei Führer der ganzen Schar von Weisen, der Ehre der Menschheit, sind nirgends zu finden: oben Plato der nach dem Himmel, Aristoteles der nach der Erde zeigt, mit ebenso beredter als glücklicher Gebärde. Eine grössere Mannigfaltigkeit in der Darstellung von Männerschönheit ist kaum denkbar, als alle diese geistvollen Männer, der Eine streng und würdig, der Andere in ungezwungener Bewegung oder gefälliger Ruhe.

In den grossen Bildern der Stanzen ist alles weise geordnet, sinnig erfunden; Raffael gestaltet auch wohl die kühnsten Träume seiner Phantasie, wie in seiner *Vision des Ezechiel* (**222**), die sich im Pitti-Palast zu Florenz befindet. Unten in der Landschaft steht, mikroskopisch klein, der Prophet, auf den ein heller Lichtstrahl aus den Wolken herabfällt; die Erscheinung ist oben dargestellt: Gottvater, der mit ausgebreiteten Armen in der Luft schwebt, von zwei Engeln und den symbolischen Figuren der Evangelisten getragen. Das Bild ist von sehr geringem Umfang, aber eine der kühnsten Konzeptionen des Künstlers, die an Michel Angelos gewaltige Schöpfungen heranreicht. Es wurde im Jahre 1510 für den Grafen Ercolani von Bologna gemalt.

In den ersten Jahren der Tätigkeit Raffaels im Vatikan malte er das Porträt seines grossen Gönners, *Julius II.* (**223**). Es sind mehrere Exemplare davon vorhanden; die am höchsten geschätzten und berühmtesten sind die aus den Uffizien und aus dem Pitti-Palast zu Florenz. Imposant ist der bejahrte Papst mit grauem Barte, in dessen kraftvollen Zügen und tiefem Blicke man den entschlossenen Politiker, der sich mit grossen Plänen trägt, erkennt. In seiner ruhigen, machtvollen und würdigen Haltung ist er ein Meisterwerk der Kunst.

Als später der Nachfolger Julius II. das Werk im Vatikan von Raffael fortsetzen liess, malte dieser auch das Porträt seines zweiten Gönners, des Papstes *Leo X.* (224). Das Stück ist um 1518 entstanden, und befindet sich, wie das vorige, im Palazzo Pitti zu Florenz. Der Papst sitzt in einem Lehnstuhl vor einem Tische mit roter Decke, auf dem eine Tischglocke steht, und hält ein Vergrösserungsglas in der Hand, mit dem er eine Handschrift betrachtet hat. Hinter seinem Stuhle steht der Kardinal Ludovico de Rossi, hinter dem Tische sein Vetter, der Kardinal Giulio de Medici. Es ist kein Prunkbild: die hohen Kirchenfürsten sind in ihrem alltäglichen Gebahren dargestellt; sie zieren sich nicht, sie leben; auf eines jeden Antlitz ist die Eigenart deutlich zu lesen. Nicht in der Ehrwürdigkeit ihres erhabenen Amtes sind sie dargestellt, sondern ihr verfeinerter Geist, ihre natürliche Vornehmheit prägen sich deutlich in ihren Zügen aus. Auch in der Farbengebung ist das Werk meisterhaft: harmonisch, und reich stimmen die weissen und roten Töne zu einander. Wie es keine Alltagsmenschen sind, die wir in den zwei Papstbildern sehen, so sind auch die Porträts keine alltäglichen Werke; es sind wahrhaft historische Stücke, in denen grosse Zeiten der Geschichte wiederaufleben.



222. Raffael. — Die Vision des Ezechiel (Florenz, Palazzo Pitti).

Es war ein glücklicher Umstand, dass Raffael unter der Regierung der zwei Päpste, deren Porträts er malte und für die er arbeitete, nach Rom berufen wurde; Beide waren Männer von grossartiger Auffassung und energischem Geiste. Wir brauchen sie nicht zu besprechen, und er betrachtete sie auch nicht als Häupter der Kirche, sondern als Fürsten und als Gönner der Kunst. Julius II. war in der Tat ein grosser Politiker. Er wollte den Kirchenstaat fest begründen und ihm die Hegemonie in Italien verschaffen; er wollte Italien sogar von der fremden Herrschaft befreien, und also drei und ein halbes Jahrhundert, ehe das letzte fremde Heer über die Alpen zog, Italien für die Italiener erobern. In dem befreiten Lande aber sollte der Papst die Obergewalt ausüben und der Kirchenstaat das mächtigste Gemeinwesen werden. Er eroberte Bologna, Perugia und andere Städte; er schloss ein Bündnis, zuerst mit dem deutschen Kaiser und dem Könige von Frankreich gegen Venedig, und darauf mit Venedig gegen Frankreich; er starb aber während der Ausführung seiner grossen Pläne. Auf einem anderen Gebiete war er nicht weniger kühn zugreifend. Rom hatte bis jetzt eine untergeordnete Rolle in der Kunst gespielt; er plante es an die Spitze aller Städte Italiens zu stellen. Er hatte Bramante als Baumeister angestellt; so wurde



223. Raffael. — Papst Julius II. (Florenz, Palazzo Pitti).

Michel Angelo sein Bildhauer und neben Raffael sein Maler. Er erlebte zwar, ebensowenig hier wie in der Politik, die Vollendung seiner riesenhaften Pläne, aber er hatte sie doch entworfen, und ihm ist es zuzuschreiben, dass sie später verwirklicht wurden. Raffael malte ihn, als wenn er die Zukunft durchschaute und seine zur Wirklichkeit gewordenen Träume sähe.

Leo X., wenngleich ein ganz anderer Charakter, war doch auch in seiner Weise gross. Er war der prachtliebendste der Päpste; was Julius II. auf dem Gebiete der Kunst geplant hatte, führte er aus, und noch vieles überdies. Er war tief überzeugt von dem unschätzbaren Werte der grossen Künstler, die er angeworben hatte, und wollte alles von ihnen erlangen, was ihre schöpferische Kraft erzeugen konnte. Besonders Raffael überhäufte er mit Aufträgen und Ämtern. Nicht zufrieden damit, dass er ihn die Säle und Galerien des Vatikans mit Gemälden bedecken liess, ernannte er ihn auch zum Oberarchitekten der St. Peterskirche und betraute ihn mit der Leitung der Ausgrabungen und Erforschungen von Überresten der antiken Kunst; er verlangte von ihm Entwürfe für Skulpturen und Zeichnungen für allerlei Kunstwerke. Raffael konnte nicht alles schaffen, was von ihm gefordert wurde; unglücklicherweise wurde es ihm durch dieses Übermass von Aufträgen unmöglich, die nötige Sorgfalt darauf zu verwenden und er liess sich von seinen Schülern helfen, statt dass er, wie in früheren Jahren, seine Gemälde selbst ausführte.

Nichtsdestoweniger leistete er Wunderbares an Fruchtbarkeit, nicht nur innerhalb, sondern auch ausserhalb des Vatikans.

Eines seiner bedeutendsten sonstigen Werke sind die für einen anderen seiner mächtigen Gönner, nämlich für Agostino Chigi, ausgeführten Wand- und Deckenmalereien. In dem Palaste dieses reichen römischen Kaufmannes, der später der fürstlichen Familie Farnese angehörte und daher den Namen „Villa Farnesina" führt, malte Raffael in den Jahren 1516—1517 in einer Reihe von Wandgemälden *die Geschichte der Psyche;* einige Jahre früher, 1513 oder 1514, führte er in einem anderen Saal die Freskomalerei: *der Triumph der Galathea* aus (**225**). Letzteres ist ein Bild aus der alten Fabellehre, das lebhafteste und reizendste,



224. Raffael. — Papst Leo X. mit den Kardinälen Ludovico de Rossi und Giulio de Medici (Florenz, Palazzo Pitti).

das Raffael schuf. Ist es Venus, die dort herangefahren kommt und sind es ihre Nymphen, die von den Tritonen umarmt und entführt werden? Ist es Galathea? Wer soll das entscheiden? Aber jedenfalls ist es eine Gruppe aus der heidnischen Götterwelt, die, von Liebe und Lebenslust berauscht, den Triumph der Jugend, Schönheit und Gesundheit feiert.

Raffael versuchte sich also auf mancherlei Gebieten, alte und neue Geschichte, Fabellehre, Porträts; aber immer wieder kehrte er doch zu seiner ersten grossen Liebe zurück: der Madonna, der reinsten der Frauen mit dem anbetungswürdigsten der Kinder. In seinen späteren Jahren malte er mehrere seiner schönsten Madonnenbilder, ein jedes durch verschiedene Eigenschaften hervorragend.



225. Raffael. — Der Triumph der Galathea (Rom. Villa Farnesina)

Eine derselben ist die *Madonna von Foligno* (**226**). Sie wurde im Jahre 1511 für die Kirche S. Maria Ara Coeli zu Rom gemalt, befand sich später in einer Kirche zu Foligno und kam endlich in die Galerie des Vatikans. Maria thront auf den Wolken mit ihrem Söhnchen auf dem Knie; unten zeigt Johannes dem Täufer die Madonna, dem H. Franciscus von Assisi der sie in Verzückung anfleht; rechts kniet der Schenker des Stückes, Sigismondo Conti, Geheimschreiber des Papstes, den der H. Hieronymus U. L. F. empfiehlt. Inmitten der beiden Gruppen steht ein nackter Engel, der eine Inschrifttafel vor die Brust hält. Alles ist in diesem Stücke höchst bewundernswert: die liebliche Stellung der Maria, das kindliche Spiel ihres Söhnchens, das einfältig naiv bewundernde Englein, die vier grossen Mannsfiguren, voll innigen Lebens, die ausführliche Landschaft, die feste Pinselführung, die mit Anmut verbundene Kraft. Hätte Raffael nicht selbst noch höher stehende Madonnen geschaffen, so könnte man dieses Werk für unvergleichlich erklären.

Eine dieser höher stehenden und die hervorragendste von allen ist die *Madonna Sistina* (**227**), die zwischen 1515 und 1519 für die Kirche San Sisto zu Piacenza gemalt wurde, 1753—1754 von dem Kurfürsten von Sachsen angekauft wurde und sich jetzt in der Dresdener Galerie befindet. Maria schwebt auf den Wolken mit ihrem Kinde auf dem Arm. Sie trägt ein rotes, weisslich schillerndes Kleid, ein blaues Obergewand, ein weisses Tuch um den Hals und einen grauen Schleier um das Haupt. Der Papst Sixtus, der, links auf den Wolken knieend, sie anfleht, trägt ein weisses Chorkleid und ein goldenes Messgwand; die H. Barbara, rechts knieend, mit gesenkten Augen, trägt eine bunte Kleidung; zwei grüne Vorhänge schliessen die oberen Ecken ab. Unten über den Rand einer Mauer blicken zwei in

Gedanken und Bewunderung versunkene Englein empor. Es ist das am meisten bewunderte und gewiss eines der bewundernswertesten Gemälde der Welt. Maria gehört einer höheren Sphäre an. Raffael hat sie in einer Vision gesehen, wie sie selbst mit verzückten Augen in den unendlichen Raum blickt, und wie der kleine Jesus mit seinen grossen ängstlichen Augen im Geiste nach höheren Regionen getragen ist. Die Mutter ist jung wie ein Kind, rein wie die Blume des Feldes, eine himmlische, in ihrer lose wehenden Draperie getragene und emporgehobene Erscheinung. So betrachtet und bewundert sie auch der H. Sixtus, in Einfalt und Wahrheit gemalt, Barbara ist andächtig, und demütig senkt sie das Auge vor der Mutter Gottes. Die Englein, halb irdische Kinder, halb Himmelskinder, zeigen dieselbe Mischung weltlicher Wahrheit und Schönheit mit himmlischer Unsterblichkeit, die das ganze Stück kennzeichnet. Raffael hat tatsächlich seine Träume eines höheren geistigen Lebens und seine Beobachtung der Wirklichkeit darin verschmolzen, und zwar in so einfacher, gelungener Weise, dass man nicht weiss, was man am meisten bewundern soll: die irdische Wahrheit, oder die überirdische Verzückung. Das Werk ist ihm sowohl aus dem Pinsel, wie aus dem Herzen geflossen, die Farbe ist ruhig und matt, wie verwischt, dünn und flüchtig angebracht und dennoch gediegen mit schmelzendem Schimmer und einigen lichtern am Halse und Gelenk des H. Sixtus und auf dem Arme der H. Barbara. Es ist der Eindruck eines Augenblicks höheren Schauens und Fühlens, ungeschwächt auf die Leinwand übertragen.



226. Raffael. — Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan).

Ganz anders und dennoch gleichfalls höchst bewundernswert ist *die Madonna della Sedia* — die vom Stuhle — (**228**), die Raffael im Jahre 1516 malte und die sich jetzt im Pitti-Palast zu Florenz befindet. Hier liegt jeder Gedanke ans Überirdische fern; es ist die Zärtlichkeit der Mutter für ihr Kind, die darin ausgedrückt ist. Maria sitzt mit ihrem Söhnchen, das noch immer mit etwas ängstlichen Blicken darein schaut und das sie fest an ihre Brust drückt; sie drückt ihn zärtlich an ihre weichen Wangen und umschliesst ihn eng mit ihren Armen. Nie wurde das wonnige Behagen, welches das Kind in diesem weichsten aller Kissen empfindet, besser ausgedrückt als durch den kleinen Jesus, der sich in diesem Nestchen verbirgt und sich gegen den wärmenden Leib der liebenden Mutter schmiegt. Die kleine runde Gruppe ist auf ewig das vollkommenste Sinnbild der Mutterliebe geblieben.

Zahlreiche Schüler sammelten sich in Rom um Raffael, und halfen ihm bei seinen grossen Werken. Der bedeutendste und der einzige von persönlichem Werte ist Giulio Romano, dessen Familienname Giulio Pippi ist. Er wurde 1492 zu Rom geboren, half Raffael bei der Ausführung der Fresken in den Sälen und Loggien des Vatikans, blieb nach dem



227. Raffael. — Die Sixtynische Madonna (Dresdener Galerie).



Tode des Meisters noch einige Jahre in Rom tätig und zog im Jahre 1524, auf den Ruf Frederigo Gonzagas, des Herzogs von Mantua, nach dieser Stadt, wo er an der Ausstattung der Paläste mit Wandmalereien und an anderen ihm vom Herzog aufgetragenen Werken arbeitete. Er starb im Jahre 1546.

Ausser seinen Wandgemälden schuf er zahlreiche Paneelmalereien. Er war nach mehr als einer Seite seines Talentes ein Antipode des Meisters, indem er mehr zur Rauheit als zur Sanftmut, mehr zu gewaltsamer Übertreibung, als zur Mässigung und zum Gleichgewicht hinneigte. Er ist vor allem ein kühner Schöpfer von starkbewegter Handlung.



228. Raffael. — Die Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti).

Der grösste Teil seiner zu Mantua ausgeführten Wandgemälde befindet sich in dem unweit der Stadt gelegenen Palaste del Te. In dem alten Schlosse, das innerhalb der Stadt steht, und wo damals die Herzöge wohnten, schmückte er einen Saal mit einer Reihe von Fresken aus, den Krieg der Griechen gegen die Troier darstellend. Wir bilden eine derselben ab (**229**). Man sieht die im griechischen Epos besungenen Helden, auf ihren

229. Giulio Romano. — Kampf zwischen Trojanern und Griechen (Mantua, Residenz).

Kriegswagen oder zu Fuss einander angreifend, die sich bäumenden Pferde, die Männer, die rückwärts aus den Wagen stürzen, oder unter den Pferdehufen zertreten sind. Alles ist in starker Bewegung, in kraftvoller Haltung, möglichst heldenhaft und dramatisch dargestellt. Griechen und Trojaner tragen römische Rüstungen. Der Maler kümmert sich weder um historische Wahrheit, noch um die Einheitlichkeit der Handlung; er wollte vor allem durch das Ungewöhnliche, das Kühne in seinen Schöpfungen imponieren, und ungeachtet seines unleugbaren und ungewöhnlichen Talentes, bedeuten seine Werke einen Rückschritt des guten Geschmacks und der wahren Kunst.



230. Giulio Romano. — Die Krönung der Maria (Rom, Vatikan).

Eines seiner hervorragendsten Paneelbilder ist *die Krönung der Maria* (**230**) in der Galerie des Vatikans. Was den Gegenstand und die Komposition betrifft, sind zwei Teile zu unterscheiden. Unten sieht man die Jünger, von denen einige mit Verwunderung in das Grab blicken, aus dem Maria auferstanden ist, und das jetzt mit wachsenden und blühenden Pflanzen gefüllt ist. Andere blicken mit Staunen nach der Szene, die sich oben zeigt; dort sitzt Maria vor ihrem Sohne, der ihr die Krone über das Haupt hält. Allerliebste Englein bringen Blumen. Nach dem geringen Zusammenhang zu urteilen sollte man sagen, dass die zwei Hälften jede für sich gemalt und dann zusammengestellt wären. Beide aber sind bemerkenswert. Der obere Teil, der mehr an Raffaels ruhige Handlung und anmutige Manier erinnert, ist besonders meisterhaft; der untere, in dem der Maler seine gewaltigen Bewegungen in sehr gelungener Weise anbringt, gewährt eine ausgezeichnete Probe seiner kraftvollen Malweise. Das ganze Stück ist von reicher und bunter Farbe.

Nicht nur in den grossen Mittelpunkten des Kunstlebens, sondern auch in den kleineren Städten traten Maler von ungewöhnlicher Begabung auf, wie in Siena, der Stadt, wo die älteste italienische Schule geblüht hatte, und wo sich zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ein Künstler von hohem Verdienste niederliess. Sein Name ist Giovanantonio Bazzi, gewöhnlich aber wird er SODOMA genannt. Er wurde 1477 zu Vercelli geboren, studierte zu Mailand bei Leonardo da Vinci, und mit Ausnahme von einigen Jahren, die er in Rom und in anderen Städten zubrachte, wirkte er in Siena, wo er 1549 starb. Dort führte er zahlreiche Wand- und Paneelmalereien aus; auch in anderen Orten schuf er viele religiöse Werke. Er war ein tüchtiger, begabter Künstler, sehr fruchtbar, ausserordentlich anmutig in seinen Figuren und Details, aber von ungleichem Verdienste und ohne hohe Ursprünglichkeit.

Sein schönstes Paneelstück und eine der schönsten Figuren, welche die italienische Kunst erzeugte, ist der *H. Sebastian* (**231**), der sich in den Uffizien zu Florenz befindet. Der H. Märtyrer ist an einen Baum gebunden, und während die Pfeile ihn durchbohren, blickt er zum Himmel empor, aus dem ein Engel herabschwebt, der ihm eine Krone bringt. Gestalt, Haltung, Ausdruck, alles ist bewundernswert. Das Stück wurde im Jahre 1525 für die Brüderschaft des H. Sebastian in Siena gemalt und bildet eine der Seiten der Fahne, die von dieser Gesellschaft in den Prozessionen getragen wurde. Auf der anderen Seite ist die Madonna zwischen dem H. Rochus und dem H. Sigismund abgebildet.



231. Sodoma. — Sankt Sebastian (Florenz, Uffizien).

Viel höher steht Antonio Allegri, besser bekannt unter dem Namen Correggio, einer der eigentümlichsten und grössten Maler, deren die italienische Kunst sich rühmen kann. Er wurde 1594 zu Correggio geboren und schloss sich keinem bestimmten Meister an. Francia scheint ihn am meisten angezogen zu haben, aber er ging sehr entschieden seinen eigenen Weg. Im Jahre 1514 schuf er sein erstes bekanntes Werk zu Correggio; im Jahre 1518 tritt er in Parma auf, wo er bedeutende Freskomalereien in der Hauptkirche und die meisten seiner religiösen und mythologischen Paneelmalereien schafft. Im Jahre 1530 kehrte er nach seiner Geburtsstadt zurück, wo er bereits 1534 starb.

Was Correggio zunächst auszeichnet, ist der Glanz seines Lichts und seiner Farbe. Er ist der erste Italiener, der den grossen Reiz seiner Kunst im Lichte sucht und findet. Er fasst dieses jedoch nicht wie die nördlichen Maler auf, als aus dem alles mit Glut und Leben erfüllenden Sonnenschein geboren; bei ihm ist es ein äusserer, kühler Glanz, der Menschen und Dinge strahlen und schimmern lässt, ohne sie zu erwärmen; er durchleuchtet die Farbe, schmelzt den Stoff und macht ihn durchsichtig. Zudem sind seine Menschen, Götter und Heiligen von einer verführerischen Schönheit, wie sie Figuren ziemt, die aus Edelstein geschnitten scheinen. Alles ist bei ihm auf Verführung oder Bezauberung berechnet.

Es handelt sich bei ihm um Kunstgriffe und Zauberstücke. Deshalb läuft seine Kunst der naturgetreuen Wahrheit schnurgerade zuwider, und deshalb macht er mit seiner grossen Persönlichkeit den ersten Schritt auf dem Wege der Unnatur, der Geziertheit. Er fand in seiner Manier nicht seinesgleichen, hatte keinen Nachfolger, keinen Nebenbuhler.

Die Freskomalereien, die Correggio besonders zu Parma im Kloster San Paolo, in der Kirche Sankt Johannis des Täufers und in der Kathedrale ausführte, sind zu schlecht erhalten, als dass sich daraus der Maler in seiner eigentümlichen Begabung beurteilen liesse. Wir beschränken uns also auf die Wiedergabe einiger seiner Paneelstücke, die noch in all ihrem ursprünglichen Glanze leuchten und strahlen.



232. Correggio. — Die Madonna mit der Schüssel (Parma, Museum).

Die Museen zu Parma und Dresden sind ausserordentlich reich an Werken Correggios. Eines der im Museum zu Parma befindlichen ist *die Madonna mit der Schüssel*, die *Madonna della Scodella* (**232**). Das Stück wurde 1526 für die Kirche des H. Grabes zu Parma gemalt; es stellt die H. Familie auf der Flucht nach Ägypten dar. Jesus ist nicht mehr das in Windeln gehüllte, von der Mutter auf dem Arm getragene Kind; er ist schon ein spielender Knabe geworden, der schelmisch lachend auf dem Schosse seiner Mutter hüpft. Maria sitzt auf der Erde bei einer Quelle und schöpft mit einer Schüssel das Wasser, das sie ihrem Söhnchen zu trinken geben will. Joseph steht aufrecht; mit der einen Hand zieht er den Zweig eines Dattelbaumes herunter; mit der anderen reicht er dem Kinde eine Frucht, die er gerade gepflückt hat. Engel schweben in der Höhe. Es ist lauter Liebe und Glück, was in dieser ländlichen Szene ausgedrückt wird. Maria ist stolz auf ihr Söhnchen; Joseph ist voller Sorgfalt für ihn, und das Kind lässt sich von seinen Eltern hätscheln und freut sich ihrer Zärtlichkeit. Der Hintergrund des Gemäldes ist in wolkigem braunem Tone gehalten, von heller Wärme durchschimmert; die Gestalten heben sich glänzend und flach mit schwülen Schatten von demselben ab. Erstaunlich ist die Verschmelzung von Licht und Farbe; in jedem Teil des Stückes zeigt sich das Spiel von Hell und Dunkel, von Glanz und Dämmerschein. Das Ganze erinnert an einen dunkeln, italienischen Himmel, an dem die Wolken in glänzenden Tönen hervortreten.

Ein anderes Stück aus dem Museum zu Parma ist die *Madonna mit dem H. Hieronymus* (**233**). Es ist Correggios Meisterstück. Es wurde ihm im Jahre 1523 aufgetragen, aber erst vier oder fünf Jahre später vollendet. Der kleine Jesus spielt wieder die Hauptrolle. Er sitzt auf dem Schosse seiner Mutter und legt die eine Hand auf die blonden Haare der Magdalena,



233. Correggio. — Die Madonna mit dem H. Hieronymus (Parma, Museum).



die liebevoll ihr Haupt an seine Brust schmiegt; die andere Hand streckt er nach einem Buche aus, das der H. Hieronymus und ein Engel vor ihm offenhalten. Hinter der H. Magdalena steht ein Engelchen, das sich am Geruch des Salbentöpfchens der heiligen Büsserin labt. Die Figuren haben die eigentümliche Biegsamkeit und Schmiegsamkeit Correggios, die hart an das Gekünstelte streift, ohne darin zu verfallen; Magdalena ist mollig wie Flaum, weich wie Wachs; Hieronymus ist ein Riese mit Knochen ohne Muskeln. Unser Maler ist vor allem der Engelmaler und gerne verleiht er auch seinen übrigen Personen etwas Engelhaftes. Aber von diesem Hang nach in Weichlichkeit ausartender Anmut abgesehen, wie lieblich ist der Knabe, der dem H. Hieronymus hilft, die Madonna, die liebevoll auf ihr Kind herabblickt, und welch unvergleichlich milder, weicher, schmelzender Glanz ergiesst sich über dies alles; welche prachtvolle Klarheit in der Magdalena mit ihren blonden Locken, ihrem weiss- und gelben Kleide, welche Sonnigkeit des Tones und welche Sonnigkeit des Gefühls!

Eines der in der Dresdener Galerie befindlichen Stücke Correggios stellt die *Anbetung der Hirten* dar; es wird gewöhnlich *die Heilige Nacht* genannt (**234**). Maria hält das neugeborene Kind in den Armen und betrachtet es mit Zärtlichkeit. Von dem kleinen Jesus geht ein mildes Licht aus, das die ganze nächtliche Szene bestrahlt, zunächst das Stroh, auf dem er liegt, und dann seine Mutter, endlich nach allen Seiten hin verdämmernd. Eine Hirtin, die die überraschende Erscheinung erblickt, weicht erschreckt zurück, als sähe sie etwas Furchterregendes; eine zweite blickt zu dem Hirten empor, der hinter ihr steht und sein Erstaunen ausdrückt, indem er die Hand an den Kopf bringt und die Kniee beugt, als bräche er zusammen. Im Hintergrunde sieht man den H. Joseph; in der Höhe eine Schar schwebender verschlungener Engel, welche die frohe Nachricht verkünden. Die Komposition der Gruppe ist kunstvoll, scharf der Kontrast der allerliebsten Madonna und der realistischen Hirtenfiguren; schärfer der Gegensatz des vondem göttlichen Kinde ausgehenden Lichtes und der finstern Nacht, in welche die Szene gehüllt ist. Die ganze Wirkung geht aus der wunderbaren Klarheit hervor. Es ist ein weicher, schmelzender Glanz, der keine Strahlen wirft, sondern alles durchleuchtet und dem Gesamtbild ein verklärtes Aussehen verleiht. Das Werk wurde im Jahre 1522 von Alberto Pratonero bestellt, aber erst im Jahre 1530 in der Kapelle der Pratoneri in der San-Prospero-Kirche zu Reggio angebracht.



234. Correggio. — Die H. Nacht (Dresdener Galerie).

Ein zweites Stück aus demselben Museum ist die von Heiligen und Engeln umgebene Madonna, gewöhnlich *die Madonna mit dem H. Georg* genannt (**235**). Es wurde zwischen 1530—1532 für die Kirche San-Pietro-Martire zu Modena gemalt. Maria sitzt mit ihrem Kinde auf dem Arm in der Öffnung einer Arkade, durch die man den Himmel erblickt. Ihr zur Seite stehen links der H. Geminianus, der das Modell seiner Kirche von einem Engel annimmt, und der H. Johannes der Täufer, der in fast nackter Jünglingsgestalt auf das Kindlein zeigt; rechts der H. Petrus, der Märtyrer, und der H. Georg, der den Fuss auf den Kopf des Drachen stellt, während im Vordergrunde die lieblichen Englein, die bei Correggio nie fehlen, mit seinen Rüstung spielen. Alles ist hell, und es ist kein Kontrast zwischen Licht und Dunkel zu spüren; jede Figur wird für sich durch den Sonnenschein verklärt. Die Farbenskala ist reich und fein. Der H. Georg trägt ein weisses, hellgelb getöntes Koller mit roter Draperie; ihm gegenüber zeigt St. Johannes seine prachtvolle weisse Haut, über die ein hellblau- und rotes Tuch geworfen ist. Maria ist in lebhafteres Blau und Rot gehüllt. Aus dem ganzen strahlt ein hoher, überwältigender und dennoch milder Glanz, wie der frohe Morgen eines klaren Sommertages.



235. Correggio. — Die Madonna mit St. Georg (Dresdener Galerie).

Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bricht für die venezianische Schule die Periode ihrer höchsten Blüte an. Es erscheinen um diese Zeit mehrere Maler, deren Manier nahe Verwandtschaft aufweist. Zunächst Giorgione, mit seinem Familiennamen Giorgio Barbarelli, 1478 zu Castelfranco geboren, der im Jahre 1505 zu Venedig tätig war, dort mehrere Fassaden von Palästen bemalte, und im Jahre 1511 starb. Ferner Palma Vecchio, 1480 zu Serinalta bei Bergamo geboren, in Venedig tätig und daselbst 1528 gestorben. Dann ein Dritter, Lorenzo Lotto, 1480 zu Treviso geboren, der sich in mehreren Städten, am längsten aber in Venedig aufhielt und etwa 1555 zu Loretto verschied. Alle drei waren Schüler oder Nachfolger Giovanni Bellinis, und eigneten sich dessen warmen farbigen Ton und üppige Gestalten an. Giorgone starb jung; einen Teil seines kurzen Lebens verwandte er auf die Ausschmückung von Fassaden, den übrigen auf Paneelmalereien, in denen die Landschaft eine grosse Rolle spielt, er zeichnete sich durch eine ursprüngliche jugendliche Auffassung der Figuren, eine ungewöhnliche, immer überraschende Komposition und ein sehr warmes Licht aus. Palma Vecchio ist viel fruchtbarer, seine Figuren zeigen eine üppige, schöne Fleischfülle, eine würdige und stolze Haltung und eine schmelzende Farbe. Lorenzo Lotto ist verschieden in seiner Manier, bald ausserordentlich anmutig und lebhaft, bald frei und breit; bald kühl, bald glutvoll in seiner Lichtgebung.

Die Paneelmalereien Giorgiones sind selten. Der Louvre zu Paris besitzt deren zwei. Eine derselben, *das ländliche Konzert* (**236**), stellt ein paar junge Leute in der Kleidertracht des sechzehnten Jahrhunderts dar, auf der Erde einer nackten Frau gegenübersitzend, die eine Flöte in der Hand hält; einer der jungen Männer spielt die Mandoline. Eine zweite, fast ganz nackte Frau, füllt einen Krug mit Wasser an einer Quelle. Im Hintergrunde sieht man einen Hirten über den Weg ziehen. Seiner Gewohnheit gemäss versetzt der Künstler seine Gruppe in eine reiche Landschaft. Seine Frauen haben die eigentümliche Schönheit, welche die Maler jener Zeit den venezianischen Frauen so gerne verleihen, üppige, weiche Formen mit warmen, blonden Tönen; ihre Haltung ist ruhig und behaglich. Die jungen Männer haben schwarzes



236. Giorgione. — Das Konzert (Paris, Louvre).

Haar und braune Gesichtsfarbe. Das Beisammensein dieser musizierenden Jünglinge mit nackten Gefährtinnen bildet keine alltägliche Szene, aber der Maler stellte es als ein Ideal seiner Lebensauffassung dar, inmitten der schönen Natur bei glutvollem Sonnenuntergang in Gegenwart schöner Frauen sich an heiterem Geplauder und Musik zu ergötzen, dieses *dolce far niente* war sein Traum, wie er sich auch bei vielen gleichzeitigen Künstlern darstellt.

Von Palma Vecchio besitzt das Museum von Venedig eines der Meisterwerke in dem *H. Petrus zwischen sechs Heiligen* (**237**), mit dem H. Paulus und Johannes dem Täufer im Vordergrunde. Man sieht es den kräftigen Gestalten aller dieser Himmelsbewohner, ihren freien Bewegungen, ihrer breiten Drapierung an, dass die Schule den Weg Giovanni Bellinis und

seiner Zeitgenossen, die ihre Heiligen noch in ruhiger Träumerei darstellten, verlassen hat. Auch in seinen braunen, warmen Tönen gehört der Maler der späteren, der grösseren Zeit an.

Als sein schönstes Werk gilt seine Altartafel in Sta. Maria Formosa zu Venedig, und in diesem Triptychon erregt vor allem das die *H. Barbara* (**238**) darstellende Mittelstück die Aufmerksamkeit. Sie ist die schönste Frau, unter den Schöpfungen der venezianischen Schule, die doch soviele herrliche Frauengestalten schuf. Es ist nicht die leidende Märtyrin, sondern die triumphierende; ihre Palme ist ein Siegeszweig, ihre Krone die einer Königin, und der



237. Palma Vecchio. — Der H. Petrus auf dem Thron (Venedig, Museum).



238. Palma Vecchio. — Die H. Barbara (Venedig, Santa Maria Formosa).

Purpur, den sie trägt, ist ein fürstliches Gewand. Sie zeigt sich in ihrer ganzen Höhe und Breite und ist sich ihres Adels und ihrer Schönheit bewusst; sie ist kaum eine Heilige in kirchlichem Sinne, sondern eine Göttin, eine Allmächtige für Diejenigen, die ihre stolze Schönheit bewundern.

Lorenzo Lotto versteht seine Gegenstände immer in eigentümlicher und ergreifender Weise zu behandeln, wie in seiner *Verzückung des H. Nikolaus* in der Kirche del Carmine zu Venedig (**239**). In bischöflichem Gewand steigt der Heilige zum Himmel empor, dessen Herrlichkeiten er mit entzücktem Blicke und emporgehobenen Händen entgegensieht. Zwei Engel

neben ihm tragen seinen Stab und seine Inful, ein dritter hält seinen Chorrock auf und trägt eine Schüssel mit Obst, dass der grosse Kinderfreund nach dem Himmel mitnimmt, wahrscheinlich um es von dort aus den Kindern der Erde zu spenden. Vorne sitzen die H. Lucia und Johannes der Täufer, tief ergriffen von der sich vor ihren Augen abspielenden Szene. Es war ein sehr merkwürdiger Einfall des Malers, die ganze Gruppe auf eine, über öden Gestaden schwebende dicke Wolkenschicht zu versetzen und alle diese Glorie und Herrlichkeit über Finsternis und Einsamkeit erstrahlen zu lassen.



239. Lorenzo Lotto. — Die Verzückung des H. Nikolaus (Venedig, Kirche del Carmine).

Tiziano Vecelli, gewöhnlich schlechtweg TIZIAN genannt, ist der grösste der venezianischen Maler und gehört zu den vier oder fünf hervorragendsten in ganz Italien. Er wurde 1477 zu Pieve di Cadore, nördlich von Venedig, geboren, und kam schon jung nach dieser Stadt, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode 1576 ansässig und tätig blieb. In seiner ganzen fast hundertjährigen Lebenszeit ist ausser seiner Tätigkeit als Maler kein Ereignis von Bedeutung zu erwähnen. Wie alle seine Zeit- und Fachgenossen stand er unter dem Einfluss Giovanni Bellinis; auch von Giorgione, mit dem er das erste Werk ausführte, wodurch seine Tätigkeit in Venedig erwiesen ist, muss er gelernt haben. Für die Kirchen und Paläste Venedigs und der umliegenden Städte malte er eine Menge von Altarstücken und mythologischen Szenen; er arbeitete für die Fürsten von Mantua und Ferrara, für Papst Paulus III., für Kaiser Karl, Philipp II. von Spanien, Franz I. von Frankreich; er malte Porträts von allen diesen Fürsten und von vielen vornehmen Männern und Frauen aus Venedig. Er war glücklich und reich, genoss Achtung und Ansehen in der Künstlerwelt, wie in der grossen Welt.

Als Maler war er der grösste Kolorist, den Italien gekannt und einer der grössten, die je den Pinsel geführt haben. Seine hohen, satten, in glutvollem Lichte schmelzenden Töne verliehen seinen Gemälden eine ebenso kräftige wie milde Farbe und Wärme. Aber er glänzt nicht nur durch diese ungewöhnliche Gabe; er ist auch der Maler des vollen, glück-

lichen, sonnigen Lebens; blühende Gestalten, die sich harmonisch bewegen, kräftige Mannsfiguren, weiche Frauenkörper giebt er in all ihrer natürlichen Schönheit, mit etwas Reicherem und Vollkommnerem, als das, was das gewöhnliche Menschenauge in ihnen sieht, wieder; starkmuskelige und reichdrapierte Gestalten bilden herrliche Gruppen, stellen sich in stolzer oder gefälliger Haltung energisch tätig dar. Seine Porträts sind im Allgemeinen Meisterstücke, die das Leben in seiner Fülle und Herrlichkeit, die Person in ihrer Eigenart wiedergeben. Er war vor allem ein Maler, wie es unsere grössten niederländischen Künstler waren, und unsere Maler ersten Ranges, wie Rubens und van Dyck, verhehlten auch nicht, wie hoch sie den fremden Meister schätzten, und wieviel sie ihm verdankten.



240. Tizian. — Der H. Markus und vier andere Heilige (Venedig, Santa Maria della Salute).

Eines seiner ältesten Werke ist der *H. Markus und vier andere Heilige* (**240**). Es wurde etwa 1504 für die H. Geistkirche gemalt, und befindet sich jetzt in der Kirche Santa Maria della Salute zu Venedig. Es stellt den H. Markus, den Patron der Stadt, auf einem hohen Sockel sitzend dar mit dem H.H. Cosmas und Damianus links und dem H.H. Rochus und Sebastian rechts. Bewundernswert ist die Freiheit, die Natürlichkeit der Haltung aller dieser Figuren; jede von ihnen bewegt sich in ihrer Weise und in vollkommener Ruhe; es ist die auf der Tat ertappte und dennoch schöne Natur. Nur Markus zeugt von einem höheren Leben, von seiner Beschäftigung mit höheren Dingen: er blickt in den tiefen Himmel hinauf, als erwartete er von dort Eingebung und Erleuchtung. Die anderen Heiligen leben auf der Erde, Rochus fleht um Mitleid für seine Wunde, nur Sebastian, obgleich von Pfeilen durchschossen, kümmert sich weder um seine Leiden, noch um die ihn Umgebenden. Herrlich ist das Licht, das die ganze Gruppe überflutet und die kräftigen Farben in seinem hohen Glanze verschmilzt.

Einige Jahre später, aber noch immer in seiner Jugend, malte Tizian das berühmte Stück, das der Borghese-Galerie zu Rom angehört und das unter dem Namen *die himmlische und die irdische Liebe* (**241**) bekannt ist. Ob dies wohl der eigentliche Gegenstand ist, und wenn nicht, was der Maler dann gemeint hat, ist nicht festzustellen und ist auch unerheblich; die Hauptsache bleibt, dass es ein Meisterstück Tizians und der Malkunst überhaupt ist. Auf dem Rande eines marmornen mit Wasser gefüllten Beckens, das ursprünglich ein antikes Grabmal war, sitzt eine fast ganz nackte Frau, während auf der anderen Seite des Beckens eine gleich schöne, gekleidete Frau sitzt; Erstere wendet sich zu ihrer Gefährtin und spricht ihr freundlich zu, die Andere wendet



241. Tizian. — Die himmlische und die irdische Liebe (Rom, Villa Borghese).

leicht das Haupt ab, als hätte sie wenig Lust ein Gespräch anzuknüpfen, vielleicht hat dieser Ausdruck der beiden Schönen und ihr Schmuck Anlass gegeben, in ihnen ein Sinnbild der Lüsternheit, welche die Keuschheit zu verführen sucht, zu finden. An der Hinterseite steht ein Liebesgott über den Rand des Beckens gebeugt und spielt mit dem Wasser; auf dem Rand der anderen Seite liegen Rosen. Ringsumher bietet eine wechselvolle Landschaft ihre Reize dar. Alles ist hier verführerisch und entzückend: sowohl die glänzende Farbe, der goldene Ton, wie die Figuren. Diese Gestalten, schön wie Statuen, reizend wie Frauen, von üppigen Formen und ungezwungener Haltung, fesseln das Auge so, dass sie die Frage nach ihrem Tun und ihrer Bedeutung nicht aufkommen lassen. Sie gehören der Welt der geträumten Schönheit an, ja, vielleicht wollte Tizian nur solch einen Traum verkörpern, und wenn dies der Fall ist, so ist ihm dies in den vollendetsten Formen, die je ein Maler erzeugt hat, gelungen.

Nicht nur in diesem Stücke, sondern auch in zahlreichen anderen aus allen Zeiten seines Lebens, zeigt sich Tizian als leidenschaftlicher Bewunderer weiblicher Schönheit und unvergleichlicher Darsteller ihrer Reize. Wiederholt malte er einzelne Figuren, die von dieser Vorliebe und Begabung zeugen. Eine der bekanntesten und reizendsten ist die *Flora* aus den Uffizien zu Florenz (**242**), die er etwa 1515 schuf. Man erkennt in ihr die Göttin der Blumen, weil sie Rosen in der Hand hält; man mag sie auch wohl so genannt haben, weil sie selbst so blumenhaft aussieht. Immer dieselbe Fülle oder Überfülle weicher Fleischteile, die trotz ihrer dunkeln Fär-



242. Tizian. — Flora (Florenz, Uffizien)

bung frisch, trotz ihrer Üppigkeit anmutig bleiben; dazu ein junges, träumerisches Antlitz, ein Haarschmuck, der in losen Wellen auf die Schultern herabfällt, und eine Schleierhülle, die noch rechtzeitig aufgehalten wird mit einer ebenso natürlichen, wie anmutigen Bewegung der Hände. Alles dies trägt dazu bei, aus diesem jungen Mädchen eines der lieblichsten Menschenkinder und eine der göttlichsten Schöpfungen der Kunst zu machen.

Als Tizians Meisterwerk, und für Viele als das Meisterwerk der venezianischen Schule überhaupt, gilt *die Himmelfahrt der Maria* (**243**), die er im Jahre 1518 für den hohen Chor der Franciskanerkirche zu Venedig vollendete, und die sich jetzt dort im Museum befindet. Das Werk besteht aus drei stofflich scharf von einander getrennten, innerlich eng mit einander verknüpften Teilen. In der Höhe schwebt Gottvater, die Arme weit ausgebreitet um Maria zu empfangen, auf die er gnädig herabblickt. In der Mitte fährt Maria zum Himmel empor; ihre Arme sind in froher Erwartung aufgehoben; ihr Haupt ist mit unaussprechlich innigem Verlangen aufwärts gewandt. Ein Halbkreis von Englein mit den lieblichsten Gestalten, umgiebt sie und trägt die Wolken, auf denen sie emporschwebt. Unter stehen die Apostel, die das Wunder mit Staunen betrachten. Der Eine streckt die Hände aus, als wollte er die geliebteMutter des Herrn zurückhalten; ein Anderer faltet sie zusammen mit einem Ausdruck ehrfurchtsvoller Bewunderung; Johannes sagt ihr wehmütig Lebewohl; Alle sind durch das Wunder, das sie sehen, in die lebhafteste Erregung versetzt und drücken ihre Liebe und ihr Bedauern in beredten und natürlichen Gebärden aus. Die Gruppen sind geteilt, die Gebärden sind verschieden, und dennoch durchweht das ganze Stück eine Empfindung, die alles eng verbindet, die Liebe zu Maria. Diese beherrscht alles; aus ihrem Angesicht strahlt ein mildes Licht, während die übrigen Personen in braun nüancierten Tönen gemalt sind. Die Farbe des Ganzen ist fest und gediegen, die hohen, warmen Töne sind verschmolzen, frölich durch die Zeit verdunkelt.

243. Tizian. — Die Himmelfahrt der Maria (Venedig, Museum).

Zu den berühmtesten Altarstücken Tizians gehört die *Madonna der Familie Pesaro* in der Kirche Santa Maria dei Frari zu Venedig (**244**). Im Jahre 1502 sandte Papst Alexander VI. eine Flotte aus gegen die Türken, zu der Venedig ein gut Teil beitrug, und die unter





PALMA VECCHIO.

„VIOLANTE."

(Hofmuseum, Wien.)

dem Befehl Jacopo Pesaros stand; sie entriss den Mohamedanern die Insel Santa Maura. Diesen Krieg feierte gleich darauf ein Werk Tizians, das sich jetzt im Museum zu Antwerpen befindet, und das Jacopo Pesaro darstellt, das päpstliche Banner empfangend und den Schutz des H. Petrus anrufend. Nach gut zwanzig Jahren, 1526, wurde diesem Siege ein viel bedeutenderes Werk gewidmet. Es stellt Maria mit dem Kinde dar, auf einem hohen Sockel thronend, den H. Franciscus neben sich, der in Verzückung die Mutter Gottes anfleht; der H. Petrus sitzt vor ihr mit einem geöffneten Buch auf dem Schosse und blickt Jacopo Pesaro an, der links kniet, und dessen Heldentaten der Beschliesser des Himmels im Buche der Geschichte anweist. Neben dem knieenden Sieger erhebt einer seiner Krieger das mit Palmen gekrönte Banner mit dem Wappen Alexander VI., aus dem Hause Borgia, während ein besiegter türkischer Feldherr hinter ihm steht. Auf der rechten Seite knieen vier andere Mitglieder der Familie Pesaro mit dem alten Benedetto an der Spitze. Es ist eine der grossartigsten Schöpfungen des Meisters mit einer Freiheit der Komposition und einer eigentümlichen Breite der Gruppierung, die eines der bewundernswertesten Kennzeichen Tizians in seiner Periode vollkommener Reife geworden ist. Die sehr verschiedenen Bestandteile des Stückes sind zu einem Ganzen verbunden mit einem Schwung, der es wirklich zu einem Triumphe macht; die wehende Fahne, die hoch zum Himmel emporstrebenden Säulen, das Licht, das die Wolken durchleuchtet und sich überall verbreitet, tragen glücklich zu diesem Jubelton bei.



244 Tizian. — Die Madonna der Familie Pesaro (Venedig, Santa Maria dei Frari-Kirche).

Ein nicht weniger berühmtes Stück ist *der Tempelgang der Maria* (**245**), im Museum zu Venedig. Seine Geschichte ist sehr interessant. Es wurde etwa 1538 für einen kleinen Saal in der Carità zu Venedig gemalt, dem Gebäude, in dem sich jetzt die Akademie der schönen Künste und das Museum befinden. Dort nahm es über dem Holzgetäfel und den zwei rechts und links durchgebrochenen Türen fast eine ganze Wand ein. Als das Museum in der Carità gegründet wurde, entfernte man Tizians Werk von dieser Stelle, füllte die zwei durch die Türen verursachten Öffnungen mit bemalter Leinwand aus, und übertrug das in dieser Weise geschändete Stück in einen anderen Saal. Als man später zur Erkenntnis der Untat kam, brachte man das Gemälde wieder in dem Albergo-Saal an, der einen Teil des Museums ausmacht. Es ist das einzige Gemälde der Welt, das sich somit an seiner ursprüng-

lichen Stelle und in einem öffentlichen Museum befindet und das auch an keiner anderen Stelle zur grösseren Wirkung kommen konnte. Unser Bild zeigt es in seiner eigentümlichen Umrahmung mit dem Getäfel und den Türen unter, und dem Gewölbe über der Malerei. Nicht nur die Stellung, sondern auch die Komposition macht einen überraschenden Eindruck. Eine grosse Menge vornehmer Männer und Frauen haben Maria bis an die hohe Treppe begleitet, die zum Tempel hinaufführt. Auf dieser ist Maria allein hinaufgestiegen, und oben wartet ihrer der Hohepriester und ein zweiter Tempeloberster. Sie ist aber nur bis zur Mitte der Treppe gelangt und ist dort stehen geblieben, gewiss befangen und verwirrt, weil sie, die Bescheidene, den Blicken aller dieser hohen Personen ausgesetzt ist. Wie diese sie mit Interesse und Bewunderung betrachteten, so sehen wir sie jetzt auch, nicht unter der Menge



245. Tizian. — Der Tempelgang der Maria (Venedig, Museum).

dieser vornehmen Leute und monumentalen Gebäude verloren, sondern wie ein Lichtpunkt inmitten des grossen Stückes und aus diesem herrlichen schmelzenden Farbenglanze hervortretend. Tizian stellte in diesem Stücke einen Vorgang aus der biblischen Geschichte wie eine Anekdote aus dem Alltagsleben dar; die zahlreichen Personen, ihre kleinen Massverhältnisse, ihre Beteiligung an der Handlung machen es zu einem Werke in der Manier der realistischen Stücke Gentile Bellinis und Vittore Carpaccios.

Tizian war einer der grössten Porträtmaler aller Zeiten. Zu Hunderten malte er die Bilder seiner vornehmen Zeitgenossen: Päpste, Kaiser und Könige, Dogen, Fürsten und Fürstinnen, Politiker, Gelehrte und Künstler, edle Männer und Frauen. In seinem Lebenswerke bilden sie eine ganze Galerie von Personen von imposantem Aussehen, mit dem per-

sönlichen Geist, der sich in ihrem Blicke ausprägt, mit dem Adel und der Energie der Männer, den überwältigenden Reizen der Frauen. Wir wählen einige seiner berühmtesten Porträts heraus: Kaiser Karl zu Mühlberg und des Meisters Tochter Lavinia.

Kaiser Karl zu Mühlberg (**246**) malte er in Augsburg, wohin Karl V. ihn berufen hatte, ein Jahr nach der Schlacht, in welcher der Kaiser im Jahre 1547 Johann Friedrich. den Kurfürsten von Sachsen, den Anführer der Protestanten, besiegt hatte. Das Stück befindet sich im Museum zu Madrid. Gewaltig ist der Eindruck, den der Kaiser macht, ganz in seinen kostbaren Harnisch gehüllt, mit gefälltem Speer auf den Feind einsprengend, ruhig wie aus Eisen gegossen auf seinem ungestüm vorwärtsstürmenden Rosse. Es ist nicht der vom Schlachtfeld heimkehrende Sieger, sondern der dorthin eilende Feldherr, der die Gewähr für den Sieg in seinem durchdringenden Blick und seiner heldenmässigen Haltung trägt.



246. Tizian. — Kaiser Karl V. zu Muhlberg (Madrid, Museum).

Von ganz anderen Empfindungen und Gaben zeugt das *Porträt seiner Tochter Lavinia*, welche das Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin besitzt (**247**). Sie war Tizians Lieblingskind und führte ihm bis zu ihrer Vermählung im Jahre 1555 den Haushalt. Er hat sie wiederholt gemalt. Was er in ihr liebte, war nicht nur seine Tochter, sondern auch die junge venezianische Schöne, die er mit Wohlgefallen in ihr erblickte und abbildete. Eigentümlich und echt Tizianisch ist sie in dem von uns abgebildeten Stücke; wie sie rückwärts gebeugt dasteht, und eine Schüssel mit Obst über das Haupt erhebt, ist sie ein Bild voller Anmut, voll frischen Lebens, in lieblicher und dennoch kühn bewegter Haltung. Sie mochte damals 20 Jahre zählen, und das Stück muss ungefähr 1550 gemalt worden sein.

Tizian malte besonders in seiner späteren Zeit zahlreiche mythologische Stücke; mehrere derselben wurden ihm von Philipp II., König von Spanien, aufgetragen, wie seine *Venus und Adonis* (**248**), die er im Jahre 1554 malte, und die sich jetzt im Museum zu Madrid befindet. Es ist eine der anmutigsten Gruppen, die man sich denken kann. Adonis steht bereit, zur Eberjagd auszuziehen, wo er den Tod finden soll; er hat die Lanze in der einen Hand, den Koppelriemen der Hunde in der anderen. Venus will ihren Liebhaber von dem Zuge, dessen verhängnisvolles Ende sie ahnt, zurückhalten: sie schlingt die Arme um seine

Brust, sie klammert sich an ihn fest: umsonst, der Unglückliche, von den Göttern Verurteilte, geht seinem Tode entgegen. Die Gruppe des liebenden Paares ist, wie gewöhnlich bei dem Meister, ebenso eigentümlich erfunden, wie meisterhaft gemalt. Auch diesen Gegenstand hat er wiederholt behandelt.

Bis zum Ende seines langen Lebenslaufes behielt Tizian seine grossen Gaben, nur dass allmählich das Düstere und Gewaltige mehr Raum in seinen Werken gewinnt und dabei das Lachende, Festliche verdrängt: seine Malerei wird freier, sein Pinselstrich kühner, der Gegensatz von Hell und Dunkel ersetzt die frühere Sonnigkeit und Buntheit. Eines der Werke, aus denen man diese Wendung in seiner Manier erkennen kann, ist *die Dornenkrönung* (**249**), aus dem Louvre zu Paris, die er etwa 1560 malte. Es ist ein ergreifendes Drama. Christus sitzt vor dem Gerichtshofe, über dessen Tür das Brustbild des Kaisers Tiberius prangt; drei Soldaten und zwei Henker schlagen ihn und drücken ihm die Dornenkrone aufs Haupt. Der Heiland trägt den Ausdruck des Leidens und Klagens auf dem Antlitz; seine Peiniger drängen sich um ihn in der gewalttätigsten Weise. Der muskulöse Bau aller dieser Männer, ihre mannigfaltigen und kräftigen Gebärden, ihre braune, beleuchtete, gegen den finsteren Hintergrund hervortretende Haut, alles trägt dazu bei, den tragischen Eindruck des Werkes zu erhöhen und zu beweisen, dass der mehr als achtzigjährige Künstler noch in der vollen Kraft seines Könnens steht.



248. Tizian. — Venus und Adonis (Madrid, Museum).

Während seines langen ruhmreichen Lebenslaufes bildete Tizian nur wenige Schüler aus. Einer derselben, der als sein Landsmann und Zeitgenosse betrachtet werden kann, ist Paris Bordone, 1500 zu Treviso geboren. Er kam jung nach Venedig, malte dort bei Tizian und wohnte dann abwechselnd in mehreren anderen Städten Italiens; später wurde er von König Franz II. nach Frankreich berufen, wo er in Paris für diesen Fürsten arbeitete; auch in Augsburg malte er für die reichen Bankiers, die Fugger. Darauf kehrte er nach Italien zurück, wo er sich in mehreren Städten, besonders in Mailand, aufhielt. In Venedig verbrachte er seine letzten Jahre und starb daselbst 1571. Er malte religiöse, mythologische und historische Stücke, zuerst in der Manier Tizians, später in realistischerer Malweise; seine Kompositionen sind gelungen, seine Farben bunt, sein Licht ist warm. Auch als Porträtmaler erwarb er sich einen grossen Namen.

Als sein Meisterstück gilt allgemein *der Fischer, der den Ring des H. Markus dem Dogen überreicht* (**250**). Ein furchtbares Gewitter war im Jahre 1339 über die Stadt Venedig hereingebrochen. Der H. Markus, der Patron der Stadt, mit dem Heiligen Georg und Nikolaus, hatten es beruhigt, und Markus hatte zum Beweise seines Eingreifens einem Fischer einen Ring gegeben. Dieser brachte ihn dem Dogen, der ihn in der Sitzung der Signoria feierlich empfing. Einer der Herren des hohen Rates hebt den Arm des Fischers empor. Unten



247. Tizian. — Seine Tochter Lavinia (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).



vor der Treppe, die der Fischer hinansteigt, steht ein in einen weiten roten Mantel gekleideter Redner, der das wunderbare Ereignis erzählt, hinter ihm eine dichte Schar von Beamten in bunten Gewändern, die der Szene beiwohnen; vorne ein Knabe, der das Boot des Fischers mit dem Fusse festhält. Im Hintergrunde reiche venezianische Gebäude. Es ist also wieder eine Episode aus der Geschichte Venedigs, aber ganz verzaubert durch die darauf verwandte Kunst. Die Lichtglut des Stückes ist blendend. Über die Szene, die sich inner- und ausserhalb des Saales abspielt, ergiesst die Sonne eine Flut blonden Goldes, wodurch der Marmor in weichem Glanze schimmert. Auch die Personen umwebt dieses Zauberlicht, das auf dem Vorplatze die seidenen, mit Blumen durchwirkten Prunkgewänder hell flimmern lässt, darauf von einem sammetweichen Schatten unterbrochen wird und dann aufs neue seinen herrlichen Glanz verbreitet. Der Eindruck ist unaussprechlich; um sich eine Vorstellung davon zu machen, denke man sich ein Zauberschloss, dessen Fussboden, Decken und Wände mit goldgelbem Atlas überzogen sind, von welchem das Sonnenlicht mit weichem Glanze zurückstrahlt, während in den Falten die warme Glut mit dem Halbdunkel der Schatten durcheinanderspielt und zusammenschmilzt.



249. Tizian. — Die Dornenkronung (Paris, Louvre).

Zu der venezianischen Schule jener Zeit gehören einige sehr verdienstvolle Maler, die in der Lagunenstadt wirkten, aber auf dem Festland geboren waren. Wir erwähnen drei derselben: Pordenone, Moretto und Moroni.

Giovanni Antonio da Pordenone heisst mit seinem Familiennamen Sacchi und nannte sich selbst de Corticellis, weil sein Vater zu Corticelli geboren war. Er selbst erblickte 1483 zu Pordenone das Licht der Welt; er scheint in Udine studiert zu haben, liess sich aber später in seiner Geburtsstadt nieder. Seit 1528 wirkte er in Venedig; im Jahre 1538 wurde er von dem Herzog von Ferrara nach dieser Stadt berufen, wo er schon im Jahr darauf starb. Er zeichnete sich besonders als Wandmaler und als dramatischer und unerschöpflicher Erzähler aus; als Kolorist ist er nicht immer gleich bedeutend. Das Museum zu Venedig besitzt eines seiner besten Werke, als Geschenk des grossen Bildhauers Canova. Es stammt aus dem Jahre 1526 und stellt *U. L. F. vom Berge Karmel, ihre Verehrer in ihren Schutz nehmend*, dar (**251**). In der Höhe auf einer Wolkenschicht steht Maria, die weit ausgebreiteten Arme nach ihren Verehrern ausgestreckt. Vier Englein halten die weiten Schösse ihres Mantels auf, unter die sich ihre Schützlinge stellen: der glückselige Angelo, der Karme-

liter, der eine Lilie in der Hand hält, und ihm gegenüber Simon Stock, der von ihr das Skapulier empfing; einige andere Verehrer knieen rechts und links. Inmitten der zwei Gruppen, die sie bilden, sieht man den Mönch, der das Stück bestellte.

Moretto, mit seinem Familiennamen Alessandro Bonvicino, wurde 1498 zu Brescia geboren, und blieb hauptsächlich in dieser Stadt tätig, wo er 1555 starb. Für die Kirchen von Brescia malte er viele Altarstücke; auch für Kirchen anderer italienische Städte schuf er grosse Werke. Er war ein Maler von ungewöhnlichem Reiz, durch seine frische klare Farbe, durch das innige Leben seiner Figuren und die eigentümliche Anmut seiner Gruppierung. Auch als Porträtmaler gehört er zu den besten der italienischen Meister, und was er in diesem Genre schuf, übertrifft seine übrigen Werke. Er idealisiert gewissermassen seine Personen durch die Haltung, die er ihnen verleiht und durch die Umgebung, in die er sie versetzt; aber er malt sie leicht und breit, verleiht ihnen Leben und schlichte, wahre Färbung.



250. Paris Bordone — Der Fischer, der dem Dogen den Ring des H. Markus überreicht (Venedig, Museum).

In dieser Weise ist sein *Italienischer Edelmann* in der National Galerie zu London gemalt (**252**). Er sitzt an einem Tische; der Arm, auf dem sein Haupt ruht, ist auf ein Polster gestützt. Er trägt ein blauseidenes Wams, eine weite Stola aus weissem Pelzwerk, eine schwarze Mütze mit weisser Feder. An seine Mütze ist ein Läppchen genäht, worauf in griechischer Sprache zu lesen steht: „Ach! ich verlangte zu viel", ein Herzensseufzer, der wohl seinem Gesichtsausdruck entspricht. Dieser unbefriedigte, missmutige Mann war der Graf Sciarra Martinengo Cesaresco von Brescia.

Giambattista Moroni war ein Schüler Morettos. Er wurde 1525 zu Bondia in Bergamasco geboren, und starb im Jahre 1578. Als Maler von Altarstücken folgt er Moretto nach, ohne ihn jedoch zu erreichen; als Porträtmaler dagegen übertrifft er ihn. Überraschend wirken seine Bilder durch die naturwahren und zugleich anmutig vornehmen Formen, sowie durch die feinen, silbrigen Töne. Die National Galerie zu London besitzt ein halbes Dutzend derselben. Ein wahres Meisterstück ist der sogenannte *Schneider* (**253**). Es ist ein noch junger Mann, in ein weisses, an Rumpf und Armen geschlitztes Wams und rote Hosen gekleidet. Er steht vor seinem Arbeitstische, auf dem ein Stück Tuch liegt und hält die Schere in der Hand, zum Durchschneiden bereit. Sein schöner Kopf sieht vornehm und träumerisch aus. Dieser Kopf ist mit grosser Sorgfalt und mit feinem Ausdruck gemalt; das Kleid ist von herrlicher weisser Farbe, die ganze Figur voll wahren Lebens und in all ihren Ein-

zelheiten mit so ungewöhnlicher Feinheit ausgeführt, dass sie uns gleich anzieht und dass wir uns, von dem durchdringenden Blick gefesselt, nicht mehr von ihr losreissen können. Der Doge Lorenzo Loredano von Giovanni Bellini, der sich in demselben Museum befindet, und ein Wunder von Vornehmheit und sorgfältiger Ausführung ist, zieht uns nicht mehr an, als dieser einfache Handwerker. Beide bilden ein Paar der feinsten und edelsten Porträts, welche die venezianische Schule schuf.

Die Blütezeit der venezianischen Schule dauerte viel länger, als die der anderen Städte Italiens; während sie sonst überall um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts schon vorbei war, zieht sie sich in der Lagunenstadt bis ans Ende desselben hin; es scheint, als ob die Mannigfaltigkeit der Hilfsmittel, welche die Farbe den Landsleuten Tizians bot, sie vor der Eintönigkeit bewahrte, der die mehr ausschliesslichen Verehrer der Zeichenkunst leicht anheimfielen.



251. Pordenone. — U. L. F. vom Berge Karmel ihre Verehrer in ihren Schutz nehmend (Venedig, Museum).



252. Moretto. — Italienischer Edelmann (London, National Galerie).

Unter den berühmten Meistern des späteren Geschlechts der Venezianer zeichnet sich an erster Stelle TINTORETTO aus, mit seinem Familiennamen Jacopo Rubusti genannt, der 1518 zu Venedig geboren wurde, sich in der Werkstätte Tizians zu einem sehr tüchtigen Koloristen ausbildete, aber zugleich nach dem Vorbilde der Florentiner auch die Zeichnung und Anatomie studierte, sodass er einer der gewaltigsten und dramatischsten Künstler seines Landes wurde. Er malte, wie die meisten Venezianer zahlreiche religiöse und überdies, wie auch viele andere von ihnen, zahlreiche historische Stücke. Auch als Porträtmaler erwarb er sich neben seinem Meister einen grossen Namen. Er fing mit einzelnen Werken an, von

denen mehrere einen sehr grossen Umfang hatten und bedeckte in späteren Jahren übergrosse Räume mit seinen Malereien, wie die Scuola di San Rocco, für die er lange Reihen von Kolossalgemälden ausführte, und in dem Dogenpalast, den er zum Teil mit seinen gewaltigen Stücken auskleidete. Er starb im Jahre 1594.

Sein Meisterstück befindet sich im Museum zu Venedig; es wurde im Jahre 1548 gemalt, und stellt *das Mirakel des H. Markus* dar (**254**). Ein Sklave war von seinem Herrn zum Tode verurteilt worden, weil er den H. Markus angefleht hatte. Schon waren die Henker daran, ihn festzubinden. Da schwebte der Heilige aus dem Himmel herab, seinen Verehrer zu erlösen: die Pflöcke fliegen aus dem Boden, die Seile zerreissen, der Hammer, womit man die Pflöcke in den Boden schlägt, fliegt, zum grossen Entsetzen der Umherstehenden, in Stücke. Die Bewegung ist bis aufs Äusserste getrieben und von grosser dramatischer Wirkung. Der H. Markus schwebt nicht aus dem Himmel herab, sondern er stürzt sich herunter mit vorgebeugtem Haupte, ausgestreckten Händen, emporgehobenen Beinen. Sein Kleid wölbt sich breit empor und bildet über ihm einen roten Flecken, während die leuchtende Glut, die sein Haupt umstrahlt, einen feurig gelben Kranz bildet, wogegen Kopf und Schultern in starker Verkürzung und dunkler Masse zusammengezogen sind. Der Himmel wird durch den den Heiligen umgebenden Glanz in eine helle Glut getaucht, und über den Sklaven und alle Anwesenden ergiesst sich ein gleissendes Licht. Alle Zuschauer sind durch das Wunder, das sich ihren Blicken zeigt, heftig erschüttert: die Einen knien nieder, die Anderen beugen sich über den Sklaven. Einige sind auf die Sockel der Säulen gestiegen und wenden und drehen sich, um das Unglaubliche mit eigenen Augen zu sehen. Es ist ein Ausdruck fieberhafter Bestürzung: der Henker, der dem Gerichtsherrn sein gebrochenes Beil zeigt; dieser, der sich von seinem hohen Sessel herabbeugt und vornüberzustürzen droht; die Mutter mit ihrem Kinde auf dem Arm, die, mit einem Knie auf einen Sockel gestützt, sich rückwärts wendet: die ganze gewaltige Bewegung entspricht der des herabstürzenden Heiligen. Farbe und Licht sind flackernd, als ob ein Flammensturm die Szene durchwehte. Die Zeit liegt fern, wo die Heiligen in stiller Andacht beteten und träumten, und wo die Menschenmasse ruhig zusah; es wird hier nicht nur gehandelt, sondern die Handlung ist auch ungestüm, fieberhaft bewegt; die Menschen werden nicht mehr in ihrer körperlichen Schönheit, sondern in kühnen Gebärden und in verwegener Kraftentfaltung gemalt. Der Maler räumt dem realistisch-rohen menschlichen Tun und Treiben eine grosse Stelle ein, wie es im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts Shakespeare auf literarischem Gebiete getan hat.



253. Moroni. — Der Schneider (London. National Galerie).

Für zahlreiche Kirchen und Stiftungen Venedigs schuf Tintoretto eine Menge von

Gemälden; das Gebäude, das er am reichsten damit ausstattete, war die Scuola di San Rocco, die vornehmste der mildtätigen Brüderschaften der Stadt. Im Jahre 1560 hatte die Behörde eine Preisaufgabe ausgeschrieben. Die Mitbewerber sollten die Skizze zu einer Episode aus dem Leben des heiligen Patrons herstellen. Tintoretto, mit seiner gewöhnlichen Raschheit und Energie, lieferte das vollendete Stück statt der Skizze. Er wurde mit der Ausstattung des ganzen Gebäudes beauftragt: zwei grössere Säle, ein kleiner Saal und eine Kirche; mit mehreren Unterbrechungen malte er von 1560 bis 1577 daran, und schuf 56 grosse Altar-, Wand- und Deckengemälde. Das hervorragendste dieser Werke ist *der Kalvarienberg* (**255**), den er im Jahre 1565 für die Sala dell' Albergo malte. Christi Kreuz ist schon aufgerichtet.



254. Tintoretto. — Das Mirakel des H. Markus (Venedig, Museum).

Der Heiland hat eben den Klageruf: „mich dürstet", ausgestossen, und zwei der Henker schicken sich an, ihm den mit Galle und Essig durchtränkten Schwamm darzureichen. Am Fusse des Kreuzes ist Maria, von ihren Gefährtinnen umgeben, in Ohnmacht gefallen; links richtet man das Kreuz eines der Schächer in die Höhe; rechts nagelt man den anderen an das Marterholz. Über den Berg sind Hunderte von Zuschauern, Henkern, Soldaten und Anhängern Christi verteilt. Es wird nicht mehr die gewöhnliche Szene des Schmerzes und Bestürzung dargestellt, sondern die lärmende Volksmenge, die zu einem aufsehenerregenden Vorgang zusammengeströmt ist; man drängt sich, man gafft. Keine Spur von Einheitlichkeit. Die Menge ist in zahlreiche Gruppen zersplittert, die alle an und für sich interessant und voller Bewegung, aber ohne Zusammenhang sind. Christus aber an seinem Kreuze über-



255. Tintoretto. — Der Kalvarienberg (Venedig, Scuola di San Rocco).

ragt alles, und es liegt etwas Grossartiges in dieser Absonderung. Die Gruppe am Kreuze ist ein prachtvolles Stück, dass Rubens das Motiv zu seiner *Kreuzerhöhung* eingab. Es ist das sprühende Leben, der unerschöpfliche Erfindungs- und Schöpfungsgeist, den wir hier in Tintoretto bewundern. In Bezug auf Farbe und Licht ist das Werk von geringerer Bedeutung. Das helle Licht fällt auf den leidenden Christus und die ohnmächtige Maria; die Seiten, wo die Menge durcheinander wimmelt und wühlt, bleiben im Halbdunkel.

Noch zahlreicher als seine in der Scuola di S. Rocco ausgeführten Werke, sind die, welche Tintoretto im Dogenpalast malte. Von 1560 bis ans Ende seines Lebens, 1594, war er dort fast fortwährend beschäftigt. Besonders im Jahre 1574, als eine Feuerbrunst ausbrach, die mehrere Säle zerstörte, und nach 1577, als infolge einer zweiten Feuerbrunst zwei andere Säle mit allen darin befindlichen Meisterstücken der Kunst untergingen, forderte man den immer bereiten und rüstigen Maler auf, die entstandenen Lücken auszufüllen. Einen Saal nach dem anderen bedeckte er nun mit Wand- und Deckenmalereien. So schuf er für den Saal des grossen Rates ein riesenhaftes, das Paradies darstellendes Gemälde, wohl das grösste, das je gemalt worden. Für denselben Saal malte er Deckenstücke, auch den Saal der Abstimmung, den des Kollegiums, den des Anti-Kollegiums, den des Senats und mehrere andere schmückte er mit seinen Werken aus. Im Saale des Kollegiums malte er vier grosse Wandmalereien: vor dem Erlöser, der Madonna oder



256. Tintoretto. — Die Vermählung der H. Katharina (Venedig, Dogenpalast).

vor Heiligen knieende Dogen darstellend. Wir bilden eines derselben ab, *die Vermählung der H. Katharina* (**256**). Die Madonna mit dem Kinde, das einen Ring an den Finger der Heiligen steckt, sitzt links; vor ihr kniet betend der Doge Francesco Donato mit einem Heiligen neben sich; hinter ihm knieen der H. Franciscus und ein Mönch, die auf unserem Bilde nicht sichtbar sind. Würdevoll, aber steif ist die Haltung des Dogen, in hohem Masse liebenswürdig und edel sind die zwei heiligen Frauen, lieblich das Jesuskindlein. Die Komposition der Gruppe ist sehr gelungen, und beweist, was Tintoretto leisten konnte, wenn er einmal auf seine ungestüme, hastige Arbeitsweise verzichtete, und ruhige, anmutige Szenen darstellte.

Die *Bassani* bildeten nicht nur unter den venezianischen Malern, sondern auch unter



257. Jacopo Bassano. — Die Hochzeit zu Kana (Paris, Louvre).

den Italienern überhaupt, eine sehr eigentümliche Gruppe. Sie stammten von Francesco da Ponte ab und wurden nach dem ältesten Künstler ihrer Familie „Bassano" genannt, weil dieser, der aus Vicenzio gebürtig war, sich in Bassano niedergelassen hatte, und weil seine Kinder dort geboren wurden. Sein Sohn Jacopo Bassano, oder da Ponte war der Begründer der Malweise der Bassani. Er lernte seine Kunst zu Venedig bei Tizian und den Bonifazi; darauf liess er sich in dieser Stadt nieder und eignete sich dort seine eigentümliche Manier an, die hauptsächlich darin bestand, dass er seinen Szenen ein ausgesprochen realistisches Element beimischte. Diese hatten gewöhnlich biblische Erzählungen zum Gegenstand, aber er fasste sie auf, als ob sie gewöhnliche Menschen geringeren Standes beträfen. Dazu kommt, dass seine Grundfarbe ungewöhnlich dunkel ist, sodass er, obgleich durchsichtiger als die Schwarzmaler einer folgenden Periode, doch als ihr Vorläufer gelten kann. Zwei seiner Söhne folgten

ihm so getreu nach, dass sie seine Kopisten zu nennen waren; die zwei Anderen gingen freier ihren Weg. Er starb im Jahre 1592.

Eine seiner biblischen Geschichten ist *die Hochzeit zu Kana* (**257**) im Louvre zu Paris. Der Gegenstand ist viel freier und mehr wie eine Szene aus dem Volksleben behandelt, als man ehedem gewagt hätte und im allgemeinen auch später getan hat. Christus sitzt vor dem Tische; auf die Bitte seiner Mutter segnet er den Weinkrug. Im Vordergrunde Diener, Tischgerät, Musikinstrumente; das Leben in seinem alltäglichen Verlauf, möglichst viel Bewegung. Das Stück ist weniger dunkel und realistisch als Bassanos Werke sonst; die Farbe ist leuchtend und glänzend mit starken Lichtern, aber neben den helleren Farben liegen tiefe Schatten, wodurch jene mehr hervortreten.

Zu den Venezianern aus späterer Zeit, die nicht in der Stadt, sondern in ihrem Gebiete geboren wurden, gehört einer der besten Meister: PAOLO VERONESE, mit seinem Familiennamen Paolo Caliari genannt. Er wurde 1528 zu Verona geboren, kam 1555 nach Venedig und blieb dort bis an sein Sterbejahr, 1588, tätig. Er wurde nach der grossen Stadt



258. Paolo Veronese. — Die Hochzeit zu Kana (Dresdener Galerie).

berufen, um die Deckenstücke der San Sebastiano-Kirche zu malen; nach diesem ersten Werke führte er in derselben Kirche, im hohen Chor, auf dem Altar, an der Orgel und im Refectorium noch viele andere aus, sodass dieser Tempel mit seinen Nebenbauten ein Museum seiner Gemälde geworden ist. Auch für andere Kirchen Venedigs lieferte er grosse Gemälde; in mehreren Sälen des Dogenpalastes malte er Deckenstücke und sonstige Werke. Paolo Veronese begann zu Verona mit Fresken; auch in den venezianischen Palästen schuf er Wandmalereien, aber alle Stücke dieses Genres sind verloren gegangen. In den zahlreichen Kolossalgemälden, die wir von dem Meister besitzen, finden wir den Freskomaler in seiner ganzen Breite der Zeichnung und Leichtigkeit des Pinselstriches wieder. Veronese war nicht nur einer der grössten venezianischen Maler, sondern er zeigt auch, obschon aus einer anderen Stadt gebürtig, am meisten die venezanischen Eigenart. Kein anderer giebt so wie er den Eindruck des Luxus und der Pracht wieder, die in der reichen Republik während der letzten Jahre ihrer Blüte herrschten, als die Zeit des Verfalls herannahte, als auf die Tage des Kämpfens und Handelns die des Geniessens folgten. Seine grossen Darstellungen biblischer Mahlzeiten

geben die fürstlichen Festgelage und das verschwenderische, aber noch künstlerische Leben, das in den Palästen der historischen Dogenfamilien herrschte, wieder. Diese Stücke und die Triumphe Venedigs im Dogenpalast sind gleichsam die letzten Spuren des glänzenden Daseins der Aristokratenrepublik. Auch in seinen anderen Stücken, sowohl religiösen wie allegorischen, ist Veronese der Maler des sonnigen, üppigen Lebens; immer atmen seine Figuren eine vornehme Anmut, seine Farben eine silbrige Heiterkeit; Männer und Frauen sieht er schön und adlig und lässt sie in ihrer verfeinerten und würdevollen Pracht glänzen.

Einer seiner beliebten Vorwürfe waren die festlichen Mahlzeiten aus der biblischen Geschichte. So die Hochzeit zu Kana, deren grösstes Exemplar sich im Louvre zu Paris befindet, das Gastmahl Simons des Pharisäers, das des Levi und noch verschiedene andere,



259. Paolo Veronese. — Sankt Sebastian ermutigt den H. Marcellus (Venedig, Sankt Sebastianskirche).

die Veronese für die Refectorien der Klöster oder die Speisesäle der Paläste malte. Eins der merkwürdigsten dieser Festgelage ist *die Hochzeit zu Kana*, im Besitze der Dresdener Galerie (**258**); sie wurde für die Familie Caccina zu Venedig gemalt, kam darauf in Besitz der herzoglichen Galerie zu Modena und wurde alsdann im Jahre 1746 der Sammlung des Kurfürsten von Sachsen einverleibt. Christus sitzt mit seiner Mutter zu Tische; er hat das Wasser in Wein verwandelt, und die Gäste kosten das wunderbare Getränk, das die Diener ihnen einschenken. Dem Maler ist das Wunder von geringerer Bedeutung, als der festliche Anblick der ganzen Szene. Die monumentalen Gebäude, in denen das Fest stattfindet, die vornehmen und eleganten Männergestalten, die üppigen Frauen, die Bewegung der Personen, die glänzende Versammlung, der heitere Himmel, der diese glücklichen Menschen überwölbt, das helle Sonnenlicht, das alles mit seinen warmen, matten Tönen überflutet: das ist es, was er so leicht und wahr wiedergiebt, und was auch uns unwiderstehlich fesselt.

Es ist schon erwähnt worden, dass Veronese die San Sebastiano-Kirche zu Venedig grösstenteils mit seinen Gemälden ausschmückte. Er begann im Jahre 1555 an den Deckenstücken der Sakristei zu arbeiten und malte darauf weiter an den Gewölben der Kirche; alsdann folgten: die Tafel des Hochaltars, die Fresken an den Seitenwänden im Jahre 1558, die Innenseiten der Orgeltüren im Jahre 1560 und die Wandmalereien des hohen Chores im Jahre 1568, zwei an der Zahl, die eine *die Marter des H. Sebastian*, die andere *die Marter der H.H. Marcellus und Marcellinus* (**259**) darstellend. Von letzterer bilden wir die rechte Seite ab. Die Heiligen verlassen ihr Gefängnis und schreiten der Richtstätte zu. Beim Hinabsteigen der Treppe begegnen sie ihrer Mutter, die sie bewegen will, den neuen Glauben abzuschwören, um ihr Leben zu retten. Mit hitziger Gebärde redet sie auf sie ein und widerspricht dem H. Sebastian, der einige Stufen tiefer steht und die Märtyrer zur Standhaftigkeit mahnt. Von den längs des Weges stehenden Zuschauern suchen viele die zum Tode Verurteilten zur Einkehr und Abschwörung zu bereden. Es ist eine unruhige, stark bewegte und wechselvolle Szene, die im Verein mit Veroneses herrlichen Gebäuden und dem sonnigen Himmel eher ein festliches Schauspiel, als einen Todesgang vermuten lässt.



260. Paolo Veronese. — Die Krönung der Esther (Venedig, St. Sebastianskirche).

Ein ganz anderes Stück aus derselben Kirche ist *die Krönung der Esther* (**260**), eines der Gewölbepaneele des Mittelschiffes. Der König Assuerus sitzt auf seinem Throne mit einigen Würdenträgern neben sich. Esther steigt mit zwei Jungfrauen die zum Throne führende Treppe hinauf. Rechts sieht man die Höflinge, links den Himmel. Die Königin mit ihren Frauen, die sich in weichen perlmutterfarbigen Tönen von dem Hügel abheben, die reichen Gewänder des Fürsten und seiner Umgebung, die Teppiche auf der Treppe und an dem Throne, genügen, um diese einfache Szene zu einer wahren Augenweide zu machen.

Eine reiche Tätigkeit entfaltete Veronese im Dogenpalast, und obgleich manches während der Zeit der französischen Gewaltherrschaft geraubt wurde, befinden sich doch noch zahlreiche herrliche Gemälde an den Wänden und Gewölben verschiedener Säle. Sein in Wasserfarbe auf das Gewölbe des Anti-Kollegium-Saales gemaltes *Venedig in Frieden und Gerechtigkeit thronend* (**261**) giebt eine gute Vorstellung von diesen Triumphszenen. Auf einer blauen Weltkugel ist der Thron der Republik aus roten und gelben Samtteppichen aufgeschlagen; auf ihm sitzt Venedig in rotsamtenem mit Hermelin gefüttertem Mantel und weissseidenem mit gelben Blumen gesticktem Kleide. Der Friede, der einen Lorbeerzweig in der Hand hält, trägt ein Gewand von brauner Farbe, dessen Falten ins Gelbe spielen und einen grünen

fahlschimmernden Mantel; die Wage und Schwert tragende Gerechtigkeit ist in ein gelbes Unterkleid und einen roten Ueberwurf gehüllt, dessen Falten schillern. Der Himmel, der fast die Hälfte des Gemäldes einnimmt, ist hellblau mit lichtwarmen Wolken. Die herrlichen Frauen mit ihren blonden Haaren, ihrer fürstlichen Gewandung, ihrer weichen, vom Sonnenlichte durchglänzten Haut, sind von höchster Anmut und Majestät.

Unter den Stücken, die Veronese für mehrere Kirchen malte, nimmt *die Madonna mit Heiligen* (**262**), im Besitz des Museums zu Venedig, die für die Sakristei der St. Zachariaskirche angefertigt wurde, eine wichtige Stelle ein. Maria sitzt auf einem hohen Throne vor einem prächtigen Teppich; neben ihr auf gleicher Höhe steht S. Joseph. Auf einem bis zur halben Höhe reichenden Postamente steht der kleine Johannes der Täufer. Neben diesem Postamente stehen der H. Hieronymus, der H. Franz von Assisi und die H. Justiniana. Alle diese Figuren überbieten einander an Schönheit. Maria eine kraftvolle, scharf blickende Frauengestalt, die zwei Kinder allerliebste Rangen, die heiligen Männer stolze Figuren, die heilige Justiniana eine Frauenschönheit aus dem venezianischen Volke. Aber welche Willkür in Stellung und Hatung! Maria thront auf unnahbarer Höhe; Joseph lehnt neben ihr an der Wand, der kleine Johannes steht ganz allein auf einem hohen, abgesonderten Sockel, die heiligen Männer sind in gewaltigem Schwung dargestellt; überall ist Bewegung, spielerischer Mutwille; keine Spur von Zusammenhang in der Gruppierung, von Einheitlichkeit der Konzeption. Darum ist es freilich dem Künstler auch nicht zu tun, sondern um die Schönheit, die Seltenheit des Lichts und der Farbe; Veronese, der auf diesem Gebiete soviel Prachtvolles leistete, schuf nie etwas so Wunderschönes, wie dieses Stück. Er verzichtete auf alle vollen Töne, und zeigt uns ein Durcheinander von gemischten und gebrochenen Farben. So auch die Lichter: es sind abgekühlte, gemilderte und gemässigte Strahlen, die bald aufglimmen, bald erlöschen, die Menschen und Dinge durchleuchten, mehr Schimmer als Glut geben, die uns aber wie das Werk eines Zauberers mit Farben und Tönen anmuten.



261. Paolo Veronese. — Venedig in Frieden und Gerechtigkeit thronend (Venedig, Dogenpalast).

Zur Zeit, als die italienische Schule aller Orten ihrem Untergang entgegen ging, entstand in einer Stadt, die bis jetzt wenig Kunstsinn gezeigt hatte, eine Bewegung, die noch einmal ein gewaltiges Zeugnis von der hohen Begabung der Italiener und dem edlen Ehrgeize, mit diesen Gaben zu wuchern, ablegen sollte. In Bologna trat diese merkwürdige Erscheinung zu Tage, die einen letzten Glanz auf die zu Ende gehende Bahn der ruhmreichen Schule warf. Diese Stadt war bis dahin nur als der Sitz der alten Universität, als Mittelpunkt gelehrter Studien bekannt geworden, und gelehrten Studien verdankten auch ihre Maler die Berühmtheit, die sie sich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erwarben.

Der Mann, der den Anstoss zu dieser Bewegung gab, war Ludovico Carracci, 1555 zu Bologna geboren. Er hatte sich in seinem Geburtsort der Malerkunst beflissen, aber keine besonderen Fortschritte gemacht. Da fasste er den Entschluss, Italien zu durchreisen und

die grossen Werke der Meister in ihrer Heimat zu studieren. Er zog nach Florenz, Parma, Mantua, Venedig, um sich von dem Stil seiner unsterblichen Vorgänger das, was sie auszeichnete, anzueignen und durch die Vereinigung ihrer Vorzüge eine neue vollendetere Kunst ins Leben zu rufen. Nach Bologna zurückgekehrt, begründete er die *Academia degli Incamminati*, die „Akademie der auf den Weg Geführten", d.h. „der gut Angeleiteten", indem er dadurch zu erkennen gab, dass ihre Kunst auf Erlernung beruhe: das Vorbild aller späteren Akademien. Ihm schlossen sich gleich anfangs zwei Grossneffen, Agostino und Annibale Caracci, an, und im Verein mit ihnen schuf er eine Reihe von Werken und bildete zahlreiche Zöglinge aus, welche die ganze Welt mit dem Rufe seiner Schule erfüllten und ihr auf lange Jahre hinaus in Italien und anderen Ländern eine massgebende Stellung verschafften.



262. Paolo Veronese. — Madonna mit Heiligen (Venedig, Museum).

Ludovico und seine Neffen fingen damit an, mehrere Paläste Bolognas mit Wandgemälden auszuschmücken. Im Jahre 1592 reiste er mit Annibale nach Rom, um den Palast des Kardinals Farnese mit mythologischen Fresken zu bemalen. Er kehrte etwa 1600 nach Bologna zurück, wo er im Jahre 1619 starb, nachdem er noch mehrere Wand- und Paneelmalereien in Bologna, Piacenza und Parma ausgeführt hatte. Er war der Begründer und Leiter der Schule, der ihren Grundsatz unentwegt durchführte.

Agostino Carracci wurde 1557 zu Bologna geboren, arbeitete zuerst mit Ludovico dort und in Rom, und blieb, als Letzterer aus der ewigen Stadt nach seinem Geburtsort zurückgekehrt war, im Palaste der Farnesi tätig. Seine Paneelmalereien, unter denen einige Landschaften und Porträts hervorragen, sind nicht eben zahlreich. Von den drei Carracci war er der frischeste in der Konzeption, der Anmutigste in der Ausführung. Er starb 1602 zu Parma.

Annibale Carracci wurde 1560 zu Bologna geboren. Er arbeitete mit seinen Namensvettern zu Bologna und Rom an Freskomalereien, und führte einen grossen Teil der Gemälde im Farnese-Palast aus. Ausser diesen im Jahre 1607 oder 1608 vollendeten Werken, malte er zahlreiche Altarstücke und allerlei andere kleinere Werke, unter denen sich sehr merkwürdige Landschaften befinden. Er studierte aber die Natur nicht nur in der Landschaft, sondern auch in der alltäglichen Wirklichkeit der Figuren aus dem Volke und trug in dieser Weise gewaltig zur Förderung des Realismus bei, der sich im siebzehnten Jahrhundert eine hervorragende Stelle in der Malkunst erwarb. Annibale starb 1609 zu Rom.

Von Ludovico Carracci bilden wir eines der vielen im Museum zu Bologna befindlichen Stücke ab: *die Madonna mit Heiligen* (**263**). Maria sitzt auf einem Throne unter einem Baldachin und wird von zwei Engeln gekrönt. Vorn knieen die H. Magdalena, die der H. Jungfrau ihr Salbengefäss anbietet, der H. Franz von Assisi und der H. Dominicus, die Maria anflehen. Seitwärts stehen die Mitglieder der Familie Bargellini, die Schenker des Gemäldes. Das Stück wurde früher sehr hoch geschätzt, und die Komposition ist in der Tat geschickt erfunden, aber es kann kein höheres Verdienst beanspruchen; überdies ist die Farbe stark nachgedunkelt.

Von Agostino Carracci wählen wir *den Triumph der Galathea* (**264**) im Farnese-Palast zu Rom. Das Stück stellt die von einem Meergott entführte und von Meernymphen, Tritonen und Liebesgöttern umgebene Nymphe dar. Es ist eine der anmutigsten Kompositionen, welche die Schule aufzuweisen hat. Sie erinnert uns an denselben von Raffael behandelten Gegenstand, und zeugt von einer persönlichen Auffassung, die uns noch lobenswert erscheint, nach dem wir die des Meisters bewundert haben.

Das berühmteste Stück des Anni-



263. Ludovico Carracci. — Die Madonna mit Heiligen (Bologna, Museum).



264. Agostino Carracci. — Der Triumph der Galathea (Rom, Farnese-Palast).

265. Annibale Carracci — Der H. Rochus, Almosen spendend (Dresdener Galerie).

bale Carracci ist das hier abgebildete: *der H. Rochus Almosen spendend* (**265**) aus der Dresdener Galerie, das der Maler für die Brüderschaft des H. Rocchus zu Reggio malte. Es spielt zur Zeit der Pest; die Armen und Kranken drängen sich um ihren Schutzheiligen und flehen ihn um Hilfe. Rechts fährt ein Mann einen Pestkranken auf einem Karren heran; links sieht man Frauen und Kinder, froh über die Linderung ihres Elends, die empfangenen Geldspenden zählen. Es ist ein grosszügiges Gemälde, nicht straff zusammengehalten, aber voll



266. Guido Reni. — Die Morgenröte (Rom, Rospigliosi-Palast).



267. Guido Reni. — Christus mit der Dornenkrone (Dresdener Galerie).



wechselnder Bewegung und kräftigen Lebens; Farbe und Licht lassen diese tüchtigen Eigenschaften wirksam hervortreten.

Die Carracci hatten die Schulkunst ins Leben gerufen; sie und ihre Anhänger hätten wohl zum Wahlspruch annehmen können: Übung erzeugt Kenntnis und Kunst. Es ist also kein Wunder, dass jetzt, wo den Lernbegierigen ein Mittel geboten wurde, ihre angeborenen Talente zu vervollkommnen, Viele sich berufen fühlten, sich einen Namen zu machen. Unter den Schülern der Carracci und der Akademie gab es unstreitig Männer von aussergewöhnlicher Begabung; sie erwarben sich bei ihren Zeitgenossen grossen Ruhm, und wenn sie diesen auch nicht ungeschwächt behalten haben, so schufen sie manches wirklich bewundernswerte Werk.



268. Albani. — Reigen der Liebesgotter (Mailand, Museum).

Guido Reni, Albani, Domenichino, Guercino sind die Namen der hervorragendsten derselben.

Guido Reni wurde 1575 zu Bologna geboren; er studierte unter den Carracci und arbeitete zuerst in seiner Geburtsstadt, wo er mehrere Paläste mit seinen Fresken ausschmückte. Etwa 1599 schuf er in mehreren Kirchen und Palästen, unter anderen in dem gerade erbauten Quirinal zu Rom, bedeutende Werke. In seinen letzten Lebensjahren wechselte er wiederholt seinen Aufenthaltsort, und man findet ihn bald in Rom, bald in Ravenna, bald in Neapel, bald in Bologna. In letzterer Stadt starb er im Jahre 1642. Er besass, wie viele Meister seiner Schule, eine grosse Fertigkeit im Schaffen und sein Talent war vielseitig. Er malte allegorische und religiöse Stücke, deren Komposition sehr gelungen ist; er wirkt

ansprechend durch die Grazie seiner Figuren und die Innigkeit des Gefühls, die mitunter freilich in Sentimentalität ausartet.

Guido Renis Meisterstück und das Meisterstück der italienischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts überhaupt ist seine *Morgenröte* (**266**), ursprünglich ein Wandgemälde, das aber etwa 1609 an der Decke des Gartenhauses des Rospigliosi-Palastes zu Rom angebracht wurde. Die Szene stellt den Sonnenaufgang vor. Die Morgenröte fliegt voran durch die Wolken, welche sie purpurn färbt, dem dunkelblauen Meere zu. Hinter ihr her traben Pferde heran, die von Apollo, dem Sonnengotte, gelenkt werden. Um ihn herum tanzt die Reihe der Horen. Alles ist schön in diesem Werke: die voranfliegende Aurora, deren Schleier kranzartig ihr Haupt umweht und deren Kleid ihre Glieder eng umschliesst; Apollo, der mit kräftiger Hand, aber ohne Anstrengung die Pferde im Zaum hält; seine sich bäumenden, den Himmel durchsausenden Rosse; besonders reizvoll sind die Horen, die in wechselnder, aber immer herrlicher Haltung, den Wagen umgeben; nie hat die Malkunst die rhythmische Bewegung so vollendet ausgedrückt.



269. Domenicho Zampieri. — Die letzte H. Kommunion des H. Hieronymus (Rom, Vatikan).

Diesem Bilde der Jugend und Gesundheit können wir eine ganze Reihe von Stücken entgegenstellen, in denen Guido Reni Jammer und Elend zum Ausdruck bringt: die büssende Magdalena, den reuigen Petrus, den leidenden Christus. Besonders die letztere Gestalt malte er mit grosser Vorliebe und Meisterschaft. Er stellt Christus dornengekrönt zum Himmel emporblickend, dar, gewöhnlich giebt er ihm das Rohr, womit er geschlagen wurde, in die Hand. Das hier abgebildete Stück, *Christus mit der Dornenkrone* (**267**), gehört der Dresdener Galerie. In diesem ist das Rohr weggelassen, man sieht nichts anderes, als das Haupt mit der Dornenkrone und einen Streifen des Purpurmantels. Aus den unergründlich tiefen und dennoch unendlich weichen Zügen des Heilands spricht Wehmut und Schmerz. Die Dornenkrone umschliesst seine Schläfen, mehr wie ein Ehrenkranz und eine Zierde, als wie ein Marterwerkzeug. Es liegt viel Süsslichkeit in diesem empfindsamen Wesen, und trotzdem rührt es aufs tiefste und lässt die Gesichtszüge vergessen, um nur den darin ausgeprägten Seelenschmerz zu lesen.

Francesco Albani wurde 1578 zu Bologna geboren. Zusammen mit Guido Reni trat er zuerst in die Werkstätte des flämischen Malers Denijs Calvaert ein, der sich in Bologna niedergelassen hatte, und Beide gingen gleichzeitig zu der Schule der Carracci über. Er

arbeitete zuerst in seiner Geburtsstadt, und zog darauf nach Rom, wo er in Kirchen und Palästen mehrere Fresken malte. Im Jahre 1616 kehrte er nach Bologna zurück, wo er mit einigen kurzen Unterbrechungen bis in sein Sterbejahr, 1660, tätig blieb. In allen Orten, in denen er sich aufhielt, malte er zahlreiche Fresken und Paneelstücke in der Manier der Carracci: Altartafeln, mythologische und symbolische Vorwürfe. Er ist der Maler der Grazie, besonders der kindlichen Anmut; seine Kindergruppen, Reigen von Liebesgöttern, Spiele von Engeln, sind seine eigenartigsten und verdienstvollsten Werke.

Das Museum zu Mailand besitzt eines der lieblichsten Stücke in dieser Art, den *Reigen der Liebesgötter* (**268**). In einer reizenden Landschaft tanzen acht nackte geflügelte Putten um einen Baum. Ihre Gesichter sind dem Zuschauer zugewandt; ihre drallen Glieder, ihre kindliche Ausgelassenheit sind allerliebst wiedergegeben. Auf dem Baum sitzen noch mehrere Amoretten, die dem Spiel ihrer Gefährten zusehen. In der Luft sieht man Venus mit ihrem Söhnchen; links die Entführung der Proserpina.

Domenicho Zampieri wurde 1581 zu Bologna geboren: auch er fing seine Künstlerlaufbahn bei Denijs Calvaert an, und besuchte darauf die Akademie der Carracci, wo er als vierzehnjähriger Knabe eintrat. Seiner Jugend wegen legte man ihm den Namen Domenichino (Kleiner Domenicho) bei, unter dem er allgemein bekannt ist. Wie die bedeutendsten Schüler der Bologner Schule arbeitete er mit seinen Meistern im Farnese-Palast zu Rom. Ausserdem malte er in derselben Stadt zahlreiche Fresken und grosse Altarstücke. Von 1617 bis zu seinem Tode, 1641, wohnte er in verschiedenen Städten. Er ist auch einer der grossen Bologneser, ein fruchtbarer und tüchtiger Arbeiter, der die Wahrheit des Alltagslebens mit schöner Phantasie zu durchweben sucht. Seine Szenen verlegt er mit Vorliebe in reich ausstaffierte Landschaften.



270. Guercino. — Semiramis (Dresdener Galerie).

Sein berühmtestes Werk ist *die letzte H. Kommunion des H. Hieronymus* (**269**), die er für die Kirche S. Girolamo della Carità malte. Der altersschwache Heilige ist ganz zusammengebrochen und wird von seinen trauernden Freunden, die ihn umgeben, gestützt, während der Priester sich anschickt, ihm die H. Kommunion darzureichen. Einige Kirchendiener assistieren dem Geistlichen: in der Luft schweben vier Engel. Agostino Carracci hatte früher denselben Gegenstand in fast gleicher Weise behandelt; aber das Werk Domenichinos überragt das seines Meisters weit. Letzteres ist von deklamatorischem Ausdruck, und die Gruppierung ist schwerfällig. Das jüngere Stück ist in der Tat besser: hier ist die Handlung in zwei von einander getrennte und einander die Wage haltende Teile gegliedert. Jeder derselben steht für sich da und bildet eine gelungene Gruppe. Der vorübergebeugte Priester und der zusammengesunkene Heilige sind ergreifende Figuren und verbinden die zwei Teile glücklich mit einander. Das Interesse für den Heiligen durchdringt das Ganze mit einer einheitlichen Idee. Die Ausführung zeugt von der grössten Sorgfalt und Gewandtheit. Es sind dies ohne Zweifel sehr tüchtige Eigenschaften; sie berechtigen aber doch nicht zu dem

Jahrhunderte lang in Rom geltenden Urteil, dass *die Letzte H. Kommunion des H. Hieronymus* und die ihm im Vatikan gegenüberhängende Verklärung Raffaels, die zwei schönsten Gemälde Roms seien.

Guercino (der kleine Schieler), mit seinem Familiennamen Francesco Barbieri, wurde nicht in Bologna selbst, sondern in Cento, einem kleinen bolognesischen Städtchen geboren; er lernte nicht bei Carracci, sondern das Studium der Werke Ludovicos bestimmte seine Kunstrichtung und seine Manier. Er kam 1590 zur Welt und wirkte lange Jahre in seiner Geburtsstadt. Im Jahre 1621 wurde er vom Papst nach Rom berufen, der ihm in der Villa Ludovici, seinem Familiensitze, Arbeiten auftrug. Im Jahre 1623 kehrte er nach Cento zurück, wo er bis 1642 blieb. Darauf liess er sich in Bologna nieder und blieb dort bis zu seinem Tode, 1666, tätig. Er war der letzte der grossen Bologneser und rief eine bedeutende Veränderung in der Manier der Schule hervor. Während seine Vorgänger sich nach dem Beispiele der Florentiner mehr um Zeichnung und Komposition gekümmert hatten, wurde für ihn, nach dem Vorbilde der Venezianer, das Kolorit Hauptsache; statt der allzu eintönigen und blassen Farbe der Bologneser strebte er nach scharfem Kontrast von Farben und Lichtern. Seine Schatten sind dicht und schwer, er ist der erste der Dunkelmaler, die damals in Italien aufkamen und eine Zeit lang tonangebend waren.



271. Carravaggio. — Die Grablegung Christi (Rom, Vatikan).

Aus den zahlreichen Stücken Guercinos, welche die Dresdener Galerie besitzt, greifen wir seine *Semiramis* heraus (**270**). Die Königin von Assyrien vernimmt die Empörung Babyloniens und erhebt vor Entsetzen die Hände. Neben ihr steht eine Zofe, die beschäftigt war, die Haare der Fürstin zu kämmen, als der Bote eintrat. Es ist eines seiner besten Stücke, es hat weder die weichlichen Töne seiner früheren, noch die schwarzen seiner späteren Werke. Die Königin trägt ein reich gesticktes Mieder mit gelben Ärmeln, einen roten Rock und weissen Schleier. Auf ihrem blonden Haare ruht eine goldene Krone. Ihre Kammerjungfer trägt ein geschlitztes blau- und gelbes Kleid, der Bote eine grüne Jacke; die Mütze, die er in der Hand hält, ist rot. Der Hintergrund ist auf der einen Seite dunkel, auf der anderen hell. Dies alles verleiht dem Stücke einen reichen Ton.

Während mit der bolognesischen Schule die Überlieferungen der alten italienischen Kunst zu einer allgemeinen Manier verschmolzen, suchte ein Maler von eigentümlichem und hohem Verdienste der sich zum Verfall neigenden Kunst neues Leben einzuhauchen. Sein Familienname war Michel Angelo Merisi da Caravaggio, nach seinem Geburtsort wird er gewöhnlich einfach CARAVAGGIO genannt. Er kam 1569 zur Welt, lernte in Mailand, Venedig und Rom und fing in letzterer Stadt an zu arbeiten. Infolge seines hitzigen Temperamentes musste er von dort fliehen; er zog nach Neapel, wo er sich ebenfalls unmöglich machte, kehrte nach Rom zurück und starb dort 1609. Er wollte eine neue ursprüngliche Lebensanschauung verkörpern, die verweichlichte Gefallsucht durch frische Kraft, das Einerlei der Überlieferung und der Nachahmung durch die wahre Natur ersetzen. Auch in der Farbe strebte er nach Wirklichkeit und Kernigkeit. Er fing mit warmen, goldenen Tönen an, schritt aber schon bald zu scharfen Kontrasten von Lichtern und zu einer dunkleren Manier, die ihn vor allen anderen zu dem Schwarzmaler macht. Er übte einen grossen Einfluss auf die zeitgenössischen Künstler dies- und jenseits der Alpen aus, ohne eigentlich namhafte Schüler zu bilden.

Wenn er religiöse Vorwürfe malte, stellte er sie wie alltägliche, sich unter Leuten niederen Standes abspielende Ereignisse dar. Ihre Handlungen gab er möglichst einfach, natürlich und wahr wieder. Diesen Zug zeigt unter anderem sein Werk: *Die Grablegung Christi* (**271**) aus der Galerie des Vatikans. Zwei Jünger, zwei Frauen und Maria schicken sich an, den Erlöser ins Grab zu legen. Schonungslos hat der Maler den Leichnam in starker heller Farbe, mit schlaffen Armen, herabhängendem Kopfe, in den Vordergrund gerückt; er hebt die Kennzeichen der Erstarrung und der Leblosigkeit nachdrücklich hervor. Die Träger arbeiten wie Männer, die mit Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt ihre Pflicht erfüllen; die Frauen klagen, die einen leise, die anderen laut. Alles ist einfach aufgefasst, natürlich wiedergegeben, von durchaus menschlichem Gefühl, rücksichtslos die Wahrheit darstellend.



272 Caravaggio. — Falschspieler (Dresdener Galerie).

In seinen Bildern aus dem gewöhnlichen Leben hegt er offenbar eine Vorliebe für Szenen aus dem Schurkenleben, das im siebzehnten Jahrhundert auch den Schriftstellern einen beliebten Stoff lieferte. Wiederholt malte er *Falschspieler*. Ein derartiges Stück besitzt die Dresdener Galerie (**272**). An einem Tische, auf dem Karten und Münzen liegen, sitzen zwei junge Spieler; der eine betrachtet aufmerksam seine Karten, der andere behält seinen Helfershelfer im Auge, der in seinen Mantel gehüllt, hinter dem ersten Spieler sitzt und zwei Finger aufhebt, um seinem Gefährten das Spiel der Gegenpartei zu verraten. Das Stück ist ganz in dunklen Farben gemalt mit einzelnen hellen Flecken, die eine rote Mütze und einen roten Ärmel hervortreten lassen. Von diesen hellen Tönen geht das Licht dann stufenweise ins Dunkel über. Die halben und gebrochenen Töne sind mit Weichheit und mit feiner Mannigfaltigkeit angebracht: es liegt Kunst in diesem Realismus. Kunst, die packt und fesselt,

wie einfach und widerwärtig der Gegenstand auch sein mag. Die düstere Einkleidung passt zu der Wiedergabe dieser Schurkerei.

Cavaraggio hatte einige seiner letzten Lebensjahre in Neapel verbracht, und seine realistische und rauhe, kräftige Manier hatte dort noch mehr als anderswo Beifall gefunden. Einen ähnlichen Einfluss sollte der berühmte spanische Maler Giusepe de Ribera, der den grössten Teil seines Lebens in dieser Stadt wirkte, und von dem später die Rede sein wird, ausüben. Neapel selbst hatte wenige Künstler von Bedeutung erzeugt; erst als diese zwei grossen Meister Ansehen erlangt hatten, entstand dort eine eigene Schule. Viele namhafte Maler brachte die Stadt freilich hervor. Wir beschränken uns auf die Erwähnung eines einzigen: Salvator Rosa. Dieser wurde 1615 zu Arenella, einem Weiler in der Nähe von Neapel, geboren. Er machte sich zuerst als Dichter und Musikant bekannt, und ging darauf bei Ribera und bei dem Schlachtenmaler Falcone in die Lehre. Später wurde er von dem Grossherzog von Toskana nach Florenz berufen, wo er von 1642 bis 1652 blieb. Darauf kehrte er nach Rom zurück, wo er 1673 starb. Man hat ihm manche Werke zugeschrieben, die nicht von ihm herrühren, und so hat er den Namen eines zügellosen Malers, eines Darstellers wüster Sitten erhalten, den er nicht verdiente. Zwar malte er vorzugsweise Szenen aus dem Leben von Soldaten und Räubern, zwar suchte er sich durch etwas Kühnes und Düsteres in seinen Gegenständen und in seiner Wiedergabe auszuzeichnen, aber es war die wahre Natur, die er in ihrer wildesten Erscheinung studierte. Er war ein Realist wie viele seiner Zeitgenossen, der grösste Landschaftsmaler seines Landes und eine sehr eigenartige, lebhafte Künstlernatur.



273. Salvator Rosa. — Tobias mit dem Engel (Paris, Louvre).

Er war übrigens nicht immer der rauhe Maler, den wir hier geschildert. In seinen religiösen Bildern versteht er nicht nur in lebhaftem und sonnigem Tone, sondern auch mit gemütvollem Ausdruck zu malen, wie sein *Tobias mit dem Engel* (**273**), ein kleines Stück aus dem Louvre, zeigt. In einer ziemlich wilden Landschaft hat der junge Tobias einen Fisch aus dem Wasser gezogen; er wendet sich jetzt zu dem Engel, der ihn bedeutet, was er damit zu tun habe. Die Bewegung der beiden Personen ist höchst natürlich und anmutig, das Lichterspiel energisch und heiter.

Bezeichnender für seine Manier sind die kolossalen Landschaften mit ihren stürmischen Kämpfen von Mann gegen Mann und von Licht und Finsternis. Wir bilden ein im Louvre zu Paris befindliches Stück ab (**274**). Eine wilde Gegend mit zerklüfteten Felsen, schroffen Klippen, vom Gewittersturm niedergeschmetterten und zerrissenen Bäumen. Am Himmel fliegen Wolken wie Raubvögel, die mit ihren weissen Köpfen und Flügeln helle Flecken auf dem dunkeln Hintergrund bilden. Der Sturm scheint noch fortwährend Baum und Stein, Himmel und Erde zu peitschen; das Licht fliesst nicht aus dem Himmel hernieder, es stürzt

auf Wolken und Felsen herab. Die Welt liegt in Trümmern; es ist ein Ort, wie der, den die Alten sich als Eingang der Hölle dachten. Und trotzdem wagen sich Menschen an diesen unheimlichen Ort: oben auf einem Felsen halten drei geharnischte Krieger die Wache, rechts feuert ein Jäger seine Büchse ab.

Es ist kein gewaltigerer Übergang denkbar, als der von Neapel im siebzehnten zu Venedig im achtzehnten Jahrhundert; von der düsteren Kraft zum lichten Leben, vom Abend zum Morgen. Als überall sonst Erschöpfung der Ursprünglichkeit und Verfall der Kraft die Kunst macht- und geschmacklos gemacht hatten, sehen wir in Venedig noch einige Männer mit klaren Augen und ursprünglichem Geiste auftreten, die durch ihr klares, anmutiges Kolorit einen neuen Jugendtraum hervorzaubern.



274. Salvator Rosa. — Landschaft (Paris, Louvre).

Der erste und merkwürdigste dieser Künstler aus der letzten Zeit ist Giovanni Baptista Tiepolo. Er wurde 1692 oder 1693 zu Venedig geboren und war der Schüler eines unbedeutenden Malers, bildete sich aber offenbar nach den Werken Paolo Veroneses aus, den er mit viel Glück und Eigenart nachahmte, verjüngte. Er schuf zahlreiche Wand- und Deckengemälde in Venedig, wo er fast die ganze Chiesa dei Scalzi mit seinen Malereien bedeckte, in Udine, in Würzburg, wo er Jahre lang im bischöflichen Schlosse arbeitete, und in Madrid, wo er das Königliche Schloss mit Fresken ausschmückte, und wo er 1770 starb. Auch schuf er eine grosse Menge von Altar- und anderen Paneelstücken. Seine Manier ist aussergewöhnlich leicht und lebhaft, so jung, so bewegt, so heiter, als ob er der Jugend einer Schule und nicht ihrer Verfallzeit angehörte. Er hat die Sonnigkeit und Buntheit Paolo

Veroneses wiedergefunden und gestaltet beide noch lichter und blühender. Er muss ungemessene Räume bemalen, und ohne Bedenken zerstreut er seine Figuren entlang den Rändern und über die Himmeldecken seiner Gewölbe. Jeder Ernst ist seiner Kunst abhanden gekommen; er will gefallen, Posaunen jubeln, die Sonne muss scheinen, die Engel schweben durch die Luft: nur die schönen Frauen und Herren in Seide und Sammet finden noch Platz auf der Welt. Man fragt sich, ob man sich nicht versündige, indem man an alledem Gefallen findet, und ob es wohl noch Kunst, oder nicht vielmehr Überfülle und Übermut der Geschmacklosigkeit sei, die man bewundert, und trotzdem lässt man sich verführen und zum Genusse der verbotenen Frucht hinreissen.

Wir wählen ein paar Stücke aus einer seiner grossen Gemäldereihen, und zwar der



275. Tiepolo. — Bischof Harold von Würzburg, vom Kaiser Friedrich Barbarossa als Herzog anerkannt (Würzburg, Residenz).

bischöflichen Schlosse zu Würzburg befindlichen, das er von 1750 bis 1753 dekorierte. In diesem aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Gebäude bemalte er mehrere Gewölbe und Wände, und schuf überdies noch zahlreiche einzelne Werke. Auf eine der Wände des Thronsaales malte er im Jahre 1752 *den Bischof Harold von Würzburg, von Kaiser Friedrich Barbarossa als Herzog anerkannt* (**275**). Die Szene geht unter freiem Himmel vor sich; ein Säulengang schliesst den Hintergrund ab. Von Putten aufgehaltene Vorhänge eröffnen den Ausblick ins Freie. Der Kaiser, in grossem Ornat, sitzt auf einem Throne zwischen Mars und Herkules. Auf den Stufen kniet der Bischof, von schmucken Pagen und Herren seines Hofes umgeben. Hinter dem Kaiser stehen seine hohen Räte und Bannerträger. Eine festliche Szene voll Glanz und Pracht, eine Verklärung von Menschen und Dingen durch die sonnige Phantasie des Pinselkünstlers.

In dem Teppichsaale malte er über den Türen mehrere Szenen, von denen eine *Jephthas Opfer* darstellt (**276**). Flehend blickt der Vater zum Himmel empor, der das Opfer seines Kindes fordert; fassungslos sitzt die Tochter vor ihm; der Opferpriester steht an ihrer Seite. Es ist eine Szene der Verzweiflung, wie sie sich auf dem Antlitze des Vaters und der Tochter ausprägt. Aber die Einkleidung dieser schmerzlichen Szene ist, wie man es von Tiepoloer erwarten konnte. Alles ist schmelzend in Farbe und Licht. Jephtha ist ganz weiss in blauer Drapierung, sowohl ihre Figur, wie alles übrige ist von einer zarten, weichen Schönheit. Es ist nichts von dem Ernst der biblischen Geschichte und des menschlichen Mitgefühls übrig geblieben; alles ist zur Lieblichkeit lachender Farben verschmolzen.

Der letzte der Venezianer, den wir noch erwähnen wollen, ist CANALETTO, mit seinem



276. Tiepolo. — Jephthas Opfer (Würzburg, Residenz).

Familiennamen Antonio Canale genannt. Er wurde 1679 zu Venedig geboren und starb daselbst 1768. Er wirkte den grössten Teil seines Lebens in seiner Vaterstadt, ausser einigen Jahren, die er in Rom und London verbrachte. Das von ihm gepflegte Genre, das Städtebild, scheint zwar der Verfallzeit der Kunst anzugehören, aber er zeigt sich doch in demselben als einen immer wahren Meister. Besonders gern malte er Ansichten aus Venedig, der reizendsten aller Städte: die reichen Paläste an den Ufern der Kanäle, die grossartigen Kirchen, mit dem sich darüber wölbenden warmen Himmel, und das unendliche Meer am Horizont, gestaltete er zu Bildern, die in den dargestellten Dingen und in der schwungvollen und zugleich feinen Ausführung, wahre Meisterstücke zu nennen sind. Kein anderer der vielen Künstler, die im Laufe der Jahrhunderte an den Ufern der Lagunen gearbeitet haben, trug soviel dazu bei, das Aussehen seiner Vaterstadt bekannt zu machen, und ihr die gebührende Bewunderung zu

Teil werden zu lassen, und so bildeten Canaletto und sein ebenfalls Canaletto genannter Neffe Bernardo Belotto, einen zwar etwas materiellen, aber doch würdigen Abschluss der Geschichte der Kunst seiner Stadt und Italiens in früheren Jahrhunderten.

Wir bilden hier eine Aussicht auf *den Grossen Kanal mit Santa Maria della Salute* (**277**) aus der Dresdener Galerie ab. Rechts sieht man die Kirche mit ihrer gewaltigen Kuppel und ihren Treppenfluchten, die zum Kanal hinabführen; links im Vordergrunde den grossen Kanal mit dem Dogenpalast, die Riva degli Schiavoni und die Piazzetta. Das Licht fällt hinter der Kirche herein, und beleuchtet diese, während die gegenüberliegende Seite in ruhiger Klar-



277. Canaletto. — Der grosse Kanal mit Santa Maria della Salute (Dresdener Galerie).

heit liegt. In der Verteilung und Abstufung des Lichtes, in der treuen, gewandten Wiedergabe der materiellen Wahrheit und in der Hervorzauberung der Seele einer Stadt aus diesen Steinen, der Poesie aus dieser Prosa, so wie ein Landschaftsmaler aus den Bäumen die grosse Stimme der Natur mit ihrem eigenen Klang und Gefühl aufsteigen lässt, darin bestand das unzweifelhafte Talent Canalettos.

Und so starb die grosse italienische Schule mit diesen zwei Venezianern aus: der eine ein Phantast, der alles was er berührte, zu Dekorationsmotiven, zu Blumen in dem grossen Teppich umgestaltete, den er für Rococo-Paläste und Kirchen webte; der andere ein Maler von Städtebildern, der Häuserfronten und Strassen ohne Menschen und ohne Bewegung darstellte.



ALBRECHT DÜRER.

„HIERONYMUS HOLTZSCHUHER."

(Alte Pinakothek, München).

DIE DEUTSCHE SCHULE

BEREITS im vierzehnten Jahrhundert finden wir in verschiedenen Gegenden Deutschlands Maler, im weitesten Sinne des Wortes, an der Arbeit: Schriftenzeichner, Glasmaler, Wandmaler und auch Paneelmaler. Was sie erzeugen, sind Szenen aus der geweihten Geschichte, bestimmt Andachtsorte auszuschmücken, von beschaulichem, religiösem Sinne eingegeben, und in naiver Einfalt dargestellt. In der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts reifen diese schwachen Versuche zu einer heimischen Kunst heran, die aber, was die Wiedergabe des wirklichen Lebens und die Fülle und Harmonie der Farben betrifft, hinter der altflämischen weit zurücksteht.

Köln war der bedeutendste Mittelpunkt dieser ältesten Schule. Der erste hochgerühmte Name ist der STEPHAN LOCHNERS, eines Malers, der etwa 1430 aus Konstanz nach Köln gekommen war und von den Herren des Rates mit der Anfertigung einer Altartafel für die Kapelle des Rathauses betraut wurde: ein Triptychon, dessen Mittelstück *die Anbetung der Könige* (278), dessen Flügel *die H. Ursula mit ihren Gefährtinnen* und *den H. Gereon mit seinen Waffenbrüdern* darstellt. Die Kapelle wurde im Jahre 1426 eingeweiht, und etwas später, wahrscheinlich um 1440, wurde also die Altartafel bestellt. Es ist aus verschiedenen Gründen anzunehmen, dass das Werk Stephan Lochner, dem berühmtesten Meister jener Zeit, aufgetragen wurde. Dieser wurde vermutlich etwa 1400 geboren, im Jahre 1442 ist er urkundlich als in Köln wohnhaft bezeugt. Er starb daselbst 1451. Sein Meisterstück blieb in der Rathauskapelle bis etwa 1800, dann wurde es ins Rathaus übergeführt; seit dem Jahre 1810 befindet es sich in einer Kapelle des Kölner Domes.



278. Stephan Lochner. — Die Anbetung der Könige (Kölner Dom).

Im Mittelstück sieht man Maria in ein blaues weissgefüttertes Kleid gehüllt, vor einem kostbaren, mit weissen Blumen auf blauem Grund durchwirkten Teppich sitzend, der von zwei mikroskopisch kleinen Engeln aufgehalten wird. Neben Maria knieen zwei der Könige, links ein Greis, in einen roten Mantel mit goldenen Blumen gehüllt, um welchen sich ein mit goldenen Medaillen besetzter Gürtel schlingt: er faltet die Hände und betet das Kindlein an. Rechts kniet der zweite König mit langem braunem Haar und Bart, in einem grünlichen geblümten Mantel über ein kostbares rotes Kleid mit goldenen Blumen: er bietet dem Kinde einen silbernen Becher dar. Hinter ihm steht der dritte König, der einen goldenen

Kelch darbringt; er ist von brauner Gesichtsfarbe, aber nicht schwarz, und hat auch nicht die Züge eines Mohren. Hinter den Königen steht ihr Gefolge, zu jeder Seite ein halbes Dutzend Männer mit Kopfbedeckung und Gewändern von mehr oder weniger possierlichem orientalischem Zuschnitt, drei Banner wehen über ihren Häuptern. Nur das Kindlein Jesu lebt und bewegt sich, alle anderen Personen, Maria mit einbegriffen, sind in Feierlichkeit oder Anbetung erstarrt. Der Hintergrund ist vergoldet und in diesem Himmel überirdischer Natur flattern kleine Englein herum. Die Szene geht unter dem freien Himmel auf einer blumigen Wiese vor sich, keine Spur von Gebäuden oder Wohnungen ist zu entdecken: es walten hier nur kirchliche Überlieferungen, keine Gesetze der Wahrscheinlichkeit. Auch in der Ausführung ist noch viel kunstmässige Tradition zu verspüren. Das Antlitz Marias ist von milder Farbe mit hellem blankem Schimmer, wie ein niedliches Wachsbildchen; das Kind ist von ebenso zarter Farbe und Gestalt; die Männer des Gefolges haben dieselben blassen schmelzenden Gesichter; die im Hintergrunde sind braun und verschwommen. Und trotz all dieser Unnatur, all dieser kindlichen Naivetät und Unbeholfenheit liegt doch viel Ergreifendes in diesem grossen Stücke: die im Antlitz der Mutter Gottes ausgeprägte reine Andacht, ihre tiefe Ehrfurcht vor ihrem Kinde, der von diesem ausstrahlende Lichtglanz, die andachtsvolle Verehrung der Könige.



279. Stephan Lochner. — Die Madonna in der Rosenlaube (Köln, Museum).

Unter den wenigen Werken, die uns von Stephan Lochner bekannt sind, zeichnet sich eines durch besondere Anmut aus; es ist *die Madonna in der Rosenlaube* aus dem Museum zu Köln (**279**). Maria sitzt in einem himmlischen Garten mit der hohen goldenen Krone auf dem von einem Heiligenschein umgebenen Haupte. Ebenso wie in der *Anbetung der Könige* trägt sie auf der Brust eine grosse goldene Spange, auf der sie selbst mit einem Eichhörnchen abgebildet ist; ihr Gewand ist hellblau. Sie hält mit beiden Händen das nackte Kindlein fest, das auf ihrem Schosse sitzt, einen Apfel in der Hand hält und nach den ihm zur Seite flatternden Englein blickt. Sie sitzt mit untergeschlagenen Beinen. Neben ihr spielen vier Englein auf Musikinstrumenten. Hinter ihr rankt sich dünnes Rosenlaub an einem aus wenigen Latten gebildeten Spalier empor. Darüber erblickt man Gottvater und den H. Geist, von Engelköpfchen umgeben, in einem ausgezackten Wolkenkranz. Die Farben sind noch immer gesucht, bunt und zart, aber die Szene bildet ein höchst anmutiges Ganzes.

Während der ganzen zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts behauptet sich

die Kölner Schule an der Spitze der Kunstbewegung in Deutschland, aber sie wird stark von niederländischen Malern beeinflusst; sie entsagt ihrer religiösen Andacht und ihren kirchlichen Überlieferungen und verlegt sich auf die Wiedergabe des wirklichen Lebens. Aber wenn sich auch aus ihren Werken deutlich die neue Strömung erkennen lässt, so ist es doch bis jetzt nicht möglich gewesen, die Namen der betreffenden Künstler festzustellen, und wir sind genötigt, sie durch den Namen eines der kennzeichnenden Stücke, die wir von ihnen besitzen, von einander zu unterscheiden. So spricht man von dem Meister der Verklärung Marias, von dem Meister des Lebens der Maria, von dem Meister der Lijversbergschen Passion, von dem Meister der H. Familie, von dem Meister des H. Bartholomäus, von dem Meister des H. Severin, von dem Meister des Todes der Maria und von mehreren anderen, die sämtlich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts arbeiteten, und die man nur in ihren Werken und ihrer Manier kennt und unterscheidet.



280. Der Meister des Lebens der Maria. — Die Not Gottes (Köln, Museum).

Von den bedeutendsten derselben bilden wir einige Stücke ab. Dem Meister des Lebens der Maria wurde dieser Name beigelegt nach einer Reihe von acht Altarstücken, das Leben Marias darstellend, von denen sich sieben in der Pinakothek zu München, und eins in der National Galerie zu London befinden. Wahrscheinlich erhielt er den ersten Unterricht in Köln und vervollkommnete sich darauf in Leuven bei Dirk Bouts. Er kehrte darauf nach Köln zurück, wo wir ihn von 1463 bis 1480 tätig finden.

Eines seiner hervorragendsten Werke ist *die Not Gottes* aus dem Museum zu Köln (**280**). Christus ist vom Kreuze heruntergelassen, Nicodemus und Joseph von Arimathia tragen den Leichnam an den Armen und Beinen. Maria, die gegen den Stamm des Kreuzes gelehnt sitzt und von dem Apostel Johannes gestützt wird, betrachtet mit tiefem Mitleid dieses traurige Schauspiel. Links sieht man den Stifter, Professor Gerhard Tersteegen, neben dem Leichnam Christi knieend, dessen Hand er festhält und dem er von dem H. Andreas empfohlen wird. Rechts steht der H. Thomas, der eine Lanze in der Hand hält und in einem Buche liest. Gegen den goldenen Hintergrund schliesst eine Landschaft und eine Stadt den Horizont ab.

Die Farben des Stückes sind stark und bunt. Maria trägt ein blaues, Johannes ein rotes Kleid, der H. Thomas einen weissen Mantel über ein blaues Gewand, der H. Andreas einen grünen Mantel; Nicodemus und Joseph von Arimathia sind in reiche mit goldenen Blumen durchwirkte Kleider gehüllt. Es ist gewiss noch viel Gesuchtes in der Haltung und Gekünsteltes im Ausdruck; gar zu einförmig sind die Biegung des Halses und die halb geschlossenen Augen der Personen, aber dennoch ist in ihren Gesichtszügen wahres Leben und inniges Gefühl zu erkennen; die Malerei ist merkwürdig fein und die Verwandschaft der Manier, zumal bei einigen Figuren, mit der Dirk Bouts ist auffallend.

Ein zweites vortreffliches Stück von dem Meister des Lebens der Maria ist *die Krönung*



281. Der Meister des Lebens der Maria. — Die Krönung der Maria (München, Pinakothek).

Marias aus der Pinakothek zu München (**281**); Gottvater mit der päpstlichen Tiara gekrönt und in ein reiches Messgewand gehüllt, und Gott der Sohn, den nackten Körper nur von einer Draperie umhängt, halten eine kostbare Krone über das Haupt der Maria, die in der Mitte der Szene auf einem von fünf Engeln getragenen Throne kniet; der H. Geist schwebt über ihr. Neben dem Throne spielen oder singen zu jeder Seite vier Engelreihen. Im Vordergrunde links und rechts beten knieend die Stifter: der kölnische Patrizier Rinck und seine Gattin. Letztere sind gute, sorgfältig ausgeführte Porträts ohne höhere Feinheit. Der majestätische Gottvater, die reine, fromme Mutter Gottes mit ihren gewellten Locken, die feine Ausführung aller Figuren, das wahre heitere Leben, das sich in ihren Zügen ausprägt, verrät aufs deutlichste den Einfluss der alten Flämen; die Engelköpfchen mit ihren grossen,

runden Stirnen erinnern noch an die Stephan Lochners, sehen aber doch klüger und heiterer aus. Mit einem eigentümlichen und naiven Einfall gab der Maler jeder der Engelreihen neben dem Throne eine Farbe; so sieht man rechts drei rosafarbige, drei grüne, fünf blaue, links drei weisse, drei gelbe, vier blaue, vier rosafarbige Engel.

Nahe verwandt mit den vorigen ist der Meister der Lijversbergschen Passion, sodass ihre Werke manchmal unter einer Bezeichnung aufgeführt werden. Ohne Zweifel gehört er auch derselben Zeit und derselben Schule an, wie der Meister des Lebens der Maria. Er war in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Köln tätig, und verdankt seinen Namen einer Reihe von acht Stücken, im Besitze des Museums zu Köln, die sich früher in dem Karthäuserkloster dieser Stadt und in der Lijversbergschen Sammlung befanden. Es sind merkwürdige Bilder, von starker, kräftiger Farbe, emailartig glatt aufgetragen. Die Personen sind steif und linkisch in der Haltung, übertrieben realistisch in der Zeichnung. Der Maler steht auch unter dem Einfluss Dirk Bouts, erinnert aber manchmal an Hieronymus Bosch, von dessen Farbe er sich wohl etwas angeeignet hat, dessen Geist ihm aber ganz fremd bleibt. In dem *die Verspottung Christi* genannten Stück dieser Reihe (**282**), aus dem Museum zu Köln, sieht man rechts die Krönung, links die Geisselung Christi. Das Antlitz des leidenden Christus ist rührend, das der Henker von abstossender Roheit.



282. Der Meister der Lijversbergschen Passion. — Die Verspottung Christi (Köln, Museum).

Der Meister der Heiligen Familie war ungefähr von 1480 bis 1515 in Köln tätig. Von 1507 bis 1509 lieferte er die Kartons zu den drei grossen Fenstern im nördlichen Seitenschiff des dortigen Domes. Er erhielt seinen Namen nach einem seiner bedeutendsten Werke, *die Verwandtschaft der H. Maria* aus dem Museum zu Köln (**283**). Maria und St. Anna mit dem Kinde Jesu zwischen sich, sitzen inmitten goldener Säulen vor einem goldenen rotgeblümten Teppich. Der kleine Jesus streckt die Hand nach links aus, wo die H. Katharina sitzt, bereit den ihr von dem

göttlichen Bräutigam dargereichten Ring zu empfangen. Hinter ihr stehen der H. Joachim und der H. Joseph; neben ihr ihr Vater. Unten im Vordergrunde sitzt Maria Cleophas, die dem kleinen Joseph Justus die Brust reicht. Judas Thaddäus und Jacobus Minor spielen im Grase. Rechts hinter der H. Jungfrau, auf den Arm ihres Thrones gestützt, steht Alphäus, neben ihr sitzt die H. Barbara, deren Turm man im Hintergrunde erblickt. Ihr böser Vater steht neben ihr. Auf dem Boden sitzen Maria Salome mit Jakobus Major und St. Johannes dem Evangelisten, als Kinder. In der Ferne sieht man rechts den Tod der Maria, links die Opferung im Tempel. Was uns besonders in diesem Stück auffällt, sind die reichen mannigfaltigen Farben, die auf den mit Blumen gestickten und mit Goldborten belegten Kleidern



283. Der Meister der H. Familie. — Die Verwandtschaft der Maria (Köln, Museum).

freilich etwas grell erscheinen; dazu kommen die von den Frauen getragenen Kronen, die reichen Teppiche auf dem Boden, die Vergoldung an den Pfosten des Thrones, die goldenen Strahlenkränze um die Häupter der an der Erde spielenden Kinder, die miniaturartigen Szenen in den oberen Ecken; jede Handbreit ist mit Gold und kräftigen Farben bedeckt; est ist zu viel, zu überladen. Und trotzdem ist dieser Reichtum in manchen Teilen prachtvoll zu nennen. Die Gesichtszüge sind flach und blass, ohne Feinheit im Ausdruck, wie in der Malerei. Einige Gestalten sind linkisch in ihren Bewegungen, andere dagegen natürlich und anmutig. Gegenstand und Gruppierung zeugen von kirchlicher Regel und feststehender Tradition, während sich in der Handlung schon die Befreiung von der stereotypen Legende ankündigt.

Der Meister des Bartholomäus- oder des Thomas-Altars erhielt diesen doppelten Namen, je nach einem in der Pinakothek und nach einem im Museum zu Köln befindlichen Werke. Beide Stücke wurden ihm von dem Rechtsgelehrten Petrus Rinck aufgetragen, der sie kurz vor seinem Todesjahre (1501) der Kirche des Karthäuserklosters zu Köln schenkte, wo sie auf den zwei Altären des Sängerchors eine Stelle erhielten. Der Maler scheint aus Süd-Deutschland nach Köln gekommen zu sein, und sich dort in seiner Kunst vervollkommnet zu haben. Von seinen Lebensschicksalen ist nichts näheres mit Gewissheit bekannt. Es scheint, dass er etwa 1470 geboren wurde, im Alter von zwanzig Jahren nach Köln zog und dort 1510 starb. Im Mittelstück des *Thomas-Altars* aus dem Museum zu Köln (**284**) sieht man Christus, den Auferstandenen, eine Kreuzesfahne in der Hand, auf einem mit Blumen bestreuten Sockel stehen. Der H. Thomas ist an seiner Seite niedergekniet und legt zwei Finger seiner rechten Hand in das Wundmal der Lanze. Auf den Wolken neben der Mittelgruppe sitzen links die H. Helena mit dem Kreuze und der H. Hieronymus mit Büchern und seinem Löwen; rechts die H. Magdalena mit dem Salbengefäss und der H. Ambrosius in bischöflichem Ornat. In der Höhe erscheint Gottvater, von Engeln umgeben und den H. Geist auf der Brust tragend. Zwei musizierende Engel knieen auf dem Boden. Das am Sockel angebrachte Wappen ist das des Petrus Rinck, der Noviz des Karthäuserklosters gewesen war, aber durch Krankheit genötigt wurde, es zu verlassen. Wie alle Werke des Meisters, zeichnet sich das Stück durch seine schillernde Buntheit aus. Die Farbe ist schmelzend und glatt, und fest wie Email. Haltung und Gebärde sind anmutig und bekunden eine jüngere Periode, obgleich der Hintergrund noch vergoldet ist. Bezeichnend für den Meister sind die übertrieben breiten Gesichter seiner Personen.



284. Der Meister des Thomas-Altars. — Christus und der Apostel Thomas (Köln, Museum).

Der Meister des H. Severin verdankt seinen Namen zwei in der Sakristei der St. Severinskirche zu Köln befindlichen Gemälden. Seine Tätigkeit in dieser Stadt fällt in die letzten Jahre des XV. und in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts. Wahrscheinlich



285. Der Meister des Sankt Severin. — Christus vor Pilatus (Köln, Museum).

begann er seine Künstlerlaufbahn ausserhalb Kölns, da er sich von den dortigen Meistern merklich unterscheidet.

Eines seiner kennzeichnendsten Werke ist *Christus vor Pilatus* aus dem Museum zu Köln (**285**). Pilatus sitzt auf dem Richterstuhl, den langen Stab in der Hand; neben ihm stehen die Herren des Gerichtes, vor ihm Christus, von Soldaten umgeben und festgehalten. Im Hintergrund sieht man in verkleinerter Abbildung *die Geisselung Christi*, wo Pilatus wieder erscheint. Das Stück zeichnet sich durch kräftig umrissene und modellierte Gesichtszüge und die länglichen Gestalten seiner Personen aus, ohne dass die sehr realistischen Köpfe in Unnatur oder beabsichtigte Hässlichkeit verfallen. Die Kleidung ist gesucht und fremdartig, die Falten stark gebrochen und zerknittert, alles dies ist durch und durch deutsch. So auch die vollen, kräftigen, stark schillernden Farben; die Malerei ist fest und derb. Der Künstler strebt nach Wahrheit, nicht alltäglicher, sondern packender Wahrheit, kräftigem Leben.

Der letzte der von uns besprochenen namenlosen Meister ist der Meister des Todes der Maria. Dieser Name wurde ihm nach zweien seiner Werke beigelegt, die beide diesen

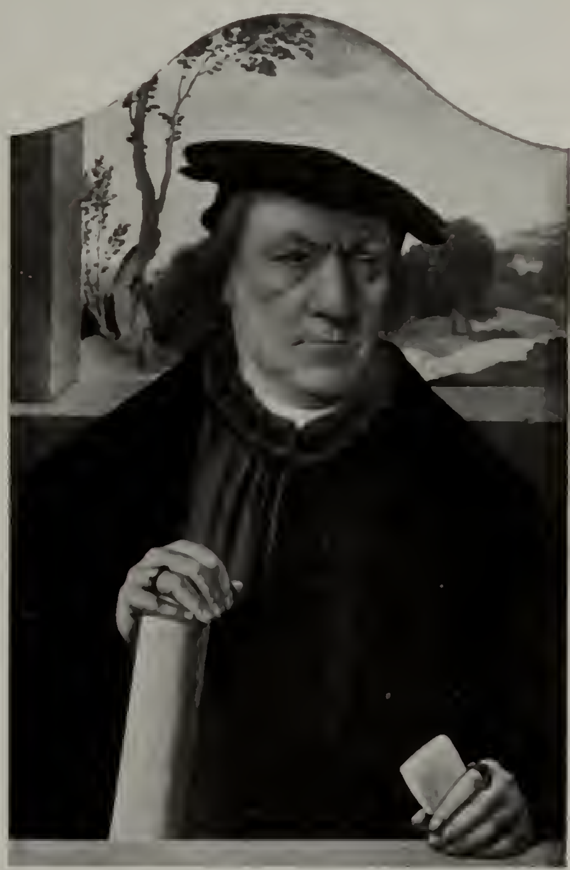


286. Der Meister des Todes der Maria. — Der Tod Marias (Köln, Museum).

Gegenstand behandeln, und von denen das eine dem Museum zu Köln, das andere der Pinakothek zu München gehört. Es ist in den letzten Jahren viel hin- und hergestritten über die Feststellung seiner Person. Man suchte ihn nach einander mit dem niederländischen Maler Jan van Scorel, darauf mit Jan Joost van Calcar, und zuletzt mit Joost van Cleve, auch Joos van der Beke genannt, zu identifizieren. Da eines der ihm zugeschriebenen Gemälde die Anfangsbuchstaben *J. van B.* trägt, fand man hierin eine Bestätigung letzterer Vermutung. Obgleich man keine Gemälde von diesem Joost van Cleve kennt, so befestigte sich die Ansicht, dass er der Meister des Todes der Maria sei, immer mehr. Erwiesen, oder allgemein angenommen, ist dieselbe aber noch nicht, und da der grösste Teil seiner Werke sich in Deutschland



287. Barthold Bruin. — Porträt Johann von Ryths (Berlin, Kaiser Friedrich Museum).



288. Barthold Bruin. — Porträt Arnold von Brauweilers (Koln. Museum).

befindet, so kommt es uns noch immer wahrscheinlich vor, dass er dort wenigstens einen Teil seines Lebens verbrachte. Wir fahren also fort, ihn unter die deutschen Meister zu rechnen, obgleich wir überzeugt sind, dass er ein Fläme von Geburt oder von Herkunft ist und dies unserer Meinung nach das einzige ist, was sich mit Sicherheit von ihm sagen lässt.

Der Tod der Maria, Mittelstück eines Triptychons aus dem Museum zu Köln (**286**) zeigt uns Maria, die, dem Tode nahe, mit dem geweihten Lichte in der Hand auf einem prachtvollen Bette ruht. Johannes der Jüngere hält mit ihr die Kerze; ein zweiter Apostel steht hinter ihrem Bette; der H. Petrus in bischöflichem Ornat, liest vor dem Bette die Gebete der Sterbenden. Am Fussende stehen drei Apostel und streiten über eine Stelle aus einem Buch, das auf der Decke liegt; ein anderer eilt mit einem Kessel Weihwasser heran. Auf

Auf der linken Seite hält Einer ein Weihrauchfass, dass ein anderer anfacht. Noch zwei erblickt man in der Öffnung der Tür links, und der Letzte erscheint in einer Vorhalle rechts. Die ganze Stube mit ihren Möbeln und ihrem Gerät ist mit der Sorgfalt abgebildet, welche die niederländischen Maler auf die Einzelheiten zu verwenden pflegen, die Köpfe sind mit ebensolcher Feinheit behandelt, die Gewänder sind gut gemalt ohne harten Faltenbruch.

Auf den Flügeln des Triptychons sind die Schenker Nicasius Hackeney, Rechnungsführer Kaiser Maximilians und sein Bruder Georg mit ihren Gattinnen, sowie die Tochter einer derselben nebst ihren Patronen abgebildet. Sie gehören der Kölner Familie Hackeney an, von der ein anderes Mitglied das Stück der Heiligen Verwandtschaft bestellte.

289. Michael Wolgemut. — Christus am Kreuze (München, Pinakothek).

Zu der deutschen Schule gehört noch ein Meister, der uns besser bekannt ist als der vorige, nämlich Barthold Bruin, oder Bartholomeus de Bruyn, der 1493 zu Wesel geboren wurde, noch sehr jung nach Köln kam und dort etwa 1512 mit dem Meister des St. Severin gearbeitet zu haben scheint. Aus dem Jahre 1515 stammt sein ältestes Werk, ein Triptychon mit einer *Krönung der Maria* im Mittelstück. Er malte zahlreiche Stücke für die Kirchen von Köln und Umgegend, zeichnete sich aber vor allem als Porträtmaler aus. In seinen religiösen Werken ist er sehr ungleich, bald blass, bald braun, bald von grobem, bald von feinem Tone; er erfuhr nach einander den Einfluss des Meisters des Todes der Maria und dem eines italianisierenden Holländers; im allgemeinen ist sein Werk ziemlich roh und eintönig. Seine Porträts, von denen wir einige abbilden, geben die Urbilder in kernhafter Form und voll Leben wieder. Bruin starb im Jahre 1555, und mit ihm erlosch die alte kölnische Schule.

Eines der hier abgebildeten Porträts von Barthold Bruin ist das *Johann von Rijths* im Museum zu Berlin (**287**). Dieser war im Jahre 1525 Bürgermeister von Köln, er starb 1533. Er ist fast ganz von vorne gesehen, der Ausdruck seiner Gesichtszüge ist ernst und kummervoll; er stützt die eine Hand auf seinen Bürgermeisterstab, in der andern hält er eine Papierrolle. Auf dem Haupte trägt er eine schwarze Mütze, den Körper umschliesst das halb rote, halb schwarze, mit Pelz verbrämte Amtskleid. Die Züge sind nicht scharf umrissen, sondern vielmehr weich und geschmeidig, aber sorgfältig ausgearbeitet und von lebhaftem Ausdruck.

Das andere ist das *Porträt des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler* (**288**); es wurde im Jahre 1535, als er 62 Jahre alt war, gemalt. Ebenso wie der Vorige, trägt er eine schwarze

Mütze und den rot- und schwarzen Talar, die eine Hand stützt sich auf den Bürgermeisterstab; in der anderen hält er ein zusammengefaltetes Papier. Das Gesicht is ganz glatt rasiert, und die Malerei hat durch Reinigung gewiss viel von ihrer Markigkeit eingebüsst. Der Ausdruck ist ernst, die dünnen Lippen sind zusammengepresst, der Blick ist scharf, etwas misstrauisch. Die Modellierung ist weich, die Malerei dunkler und feiner als gewöhnlich.

Wie in Köln, blühten im Laufe des XV. Jahrhunderts auch in anderen Gegenden Deutschlands, in Prag, Soest, Frankfurt, Strassburg und Augsburg, Malerschulen; vor allen anderen ragte die Nürnberger Schule hervor. Ihr erster Meister von Bedeutung war MICHAEL WOLGEMUT, der dort im Jahre 1434 geboren wurde und 1519 starb. Das älteste seiner Werke, eine Reihe von vier Altartafeln, trägt die Jahreszahl 1465. Er verfertigte zahlreiche Altarstücke, zu denen er und seine Schüler oder Gehilfen nicht nur die Malerei, sondern auch die Skulpturen lieferten. Daneben schuf er auch zahlreiche Porträts. Er folgte noch den Sitten und Überlieferungen der ältesten deutschen Schule, welche die Kunst wie ein Handwerk betrieb, in dem man sich durch Übung und Sorgfalt vervollkommnet. Diese Künstler fassten ihre Aufgabe in ernstem Sinne auf, und ernst waren auch ihre Menschen, die sich ihrer Handlung wie einer vorgeschriebenen Aufgabe widmeten. Ihre Farben waren von einer in Härte ausartenden Gediegenheit. Sie strebten mehr nach Kraft und Wahrheit, als nach Schönheit; selten finden sich bei ihnen Werke, aus denen überraschende Eigenart spricht, die sich durch höhere Schönheitsoffenbarung über die Alltäglichkeit erheben. Wolgemut zeichnete sich auch noch als der erste Künstler aus, der Zeichnungen zu Holzschnitten lieferte, ein Genre, in dem sich die deutschen zeitgenössischen und späteren Maler den höchsten und eigensten Ruf erwarben.



290. Albrecht Dürer. — Die Anbetung der Hl. Dreieinigkeit (Wien, Kaiserliche Museum).

Eine der vier, in der Pinakothek zu München befindlichen Altartafeln aus dem Jahre 1465, ist der *Christus am Kreuze* (289). Christus hängt sterbend am Kreuze, seine Augen sind geschlossen, seinem Munde entfallen die Worte: *Mulier, ecce filius tuus Joannes* (Frau, siehe da Deinen Sohn Johannes). Unten links sieht man Maria, die in Ohnmacht fällt und von Johannes und zwei Frauen gestützt wird; zwei andere Frauen und Longinus mit der Lanze stehen hinter ihr; rechts ein Hauptmann, Soldaten und Juden. Einer derselben sagt, indem er auf Christus zeigt: *Vere filius Dei erat iste* (Dieser war wirklich Gottes Sohn). Im Hinter-

grunde die Wälle und Gebäude Jerusalems. Die Haltung der Personen ist steif und linkisch, die Zeichnung der Figuren und der Landschaft scharf, und die Farben sind voll und hart; die Ausführung ist sorgfältig und fein, aber alles in allem ist das Werk unschön. Es wurde, wie die drei anderen der Reihe, für einen Altar der Trinitatiskirche zu Hof verfertigt, wo es bis 1810 blieb.

Ein Schüler Wolgemuts war ALBRECHT DÜRER, der grösste der deutschen Künstler; Er wurde am 21. Mai 1471 zu Nürnberg geboren und erlernte zunächst das Handwerk seines Vaters, der ein Goldschmied war. Im Jahre 1486 ging er bei Wolgemut in die Lehre; 1490 verliess er seine Vaterstadt, um seine Lehrjahre in der Fremde fortzusetzen; über die Schweiz zog er nach Venedig, wo er Mantegna und die anderen Italiener, sowie auch die Antike, studierte. Nach der Heimat zurückgekehrt, schuf er dort, vom Jahre 1497 an, zahlreiche Gemälde, Holz- und Kupferstiche. Im Jahre 1505 reiste er zum zweiten Male nach Venedig, wo er bis 1507 blieb, darauf kehrte er nach Nürnberg zurück und arbeitete dort fleissig bis 1521. In diesem Jahre trat er eine Reise nach den Niederlanden an, deren bedeutendsten Begebenheiten er selbst aufzeichnete. Von dort kehrte er 1522 nach Nürnberg zurück, wo er am 6. April 1528 starb. Seine Tätigkeit war vielseitig. Für eine der Wände in dem grossen Ratssaal des Rathauses zu Nürnberg entwarf er Wandmalereien; er verfertigte zahlreiche Altartafeln und andere religiöse Stücke und eine grosse Menge Porträts. Vom Jahre 1512 an zeichnete er Reihenwerke für Kaiser Maximilian; er stach viele Bilder und lieferte den Holzschneidern zahlreiche Zeichnungen.



291. Albrecht Dürer. — Die Madonna mit dem Zeisig (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Mit Albrecht Dürer tritt die deutsche Kunst aus ihrer mittelalterlichen Periode heraus; sie befreit sich von handwerksmässiger Überlieferung; sie beobachtet nicht mehr die Welt und die Menschen mit nüchternem Sinn, ohne Freude und höheren Geistesflug. Dürer hat schon früh die Welt gesehen, das pracht- und freudeliebende Italien mit seiner freien, vielseitigen Kunst. Er hat gelesen und nachgedacht. Sein Kopf ist klar, seine Hand frei geworden, eine Fülle von phantastischen Gestalten und kühnen Schöpfungen steigt in ihm auf. Als Maler verleugnet er nie die starren Formen und harten Farben seiner Landsleute, aber als Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider hat er der Kunst ein ganz neues Leben eingehaucht. Wahrheit und Phantasie, Kraft und Anmut paaren sich in ihm.

Von seinen grossen religiösen Gemälden ist seine *Anbetung der H. Dreieinigkeit* oder *Allerheiligenbild* (**290**) das hervorragendste und am besten erhaltene. Er malte es im Jahre 1511 für die Kapelle Allerheiligen im Zwölfbrüderhaus oder Landauerkloster zu Nürnberg. Im Jahre 1585 verkaufte der städtische Rat das Stück dem Kaiser Rudolf II., der es nach Prag überführen liess; aus dieser Stadt wanderte es später nach Wien, wo es sich jetzt im



292. Albrecht Dürer. — Der Evangelist Johannes und der Apostel Petrus (München, Pinakothek).

293. Albrecht Dürer. — Der Apostel Paulus und der Evangelist Markus (München, Pinakothek).

Kaiserlichen Museum befindet. Das Stück ist in zwei streng von einander getrennte Teile gegliedert. Im oberen Teile sieht man Gottvater, der, eine goldene Krone auf dem Haupte und in seinen goldenen grüngefütterten Mantel gehüllt, seinen gekreuzigten Sohn in den ausgestreckten Armen hält; der H. Geist schwebt über ihm. Unten, auf den Wolken stehend oder niedergekniet, eine dichte Masse von Menschen jedes Standes, meist Männer: Päpste, ein König, ein Kaiser, ein Kardinal, ein Ritter und viele andere. Rechts am Ende der Geschenkgeber Matthias Landauer, betend und die Pelzmütze mit beiden Händen haltend; links unten Albrecht Dürer, der eine Tafel mit der Inschrift: *Albertus Dürer noricus faciebiat a virginis partu* 1511 zeigt. Dieses Meisterwerk Dürers ist in hellem weichem Tone gemalt, mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Majestätisch ist die Gruppe von Gottvater und Sohn, lebhaft bewegt und wechselvoll sind die verschiedenen Gestalten; ein einziges Gefühl bringt Einheit in die Masse: die Verehrung vor dem Allmächtigen und vor dem Gekreuzigten, die mit grosser Innigkeit in den vornehmsten Personen zum Ausdruck gebracht ist.



294. Albrecht Dürer. — Pfeifer und Trommler (Köln, Museum).

Eines der reizendsten religiösen Stücke Albrecht Dürers ist seine *Madonna mit dem Zeisig* (**291**), im Besitze des Kaiser Friedrichs-Museums zu Berlin. Maria sitzt vor einem roten Teppich; ihre rechte Hand ruht auf einem grossen Buche, mit der Linken nimmt sie eine Dolde Maiblümchen entgegen, die ein Englein ihr darbietet. Auf ihrem Schosse sitzt der kleine nackte Jesus, der eine Tüte mit Vogelsamen in der Hand hält und nach einem, auf seinem Arm sitzenden Zeisig blickt. Zwei Engel halten einen Kranz über ihr Haupt, der kleine Johannes mit seinem aus Rohr gemachten Kreuze steht neben ihr. Im Hintergrunde eine Landschaft mit Trümmern. Der Maler verfertigte das Stück während seines zweiten Aufenthalts in Venedig im Jahre 1506. Ein auf einem Tische liegendes Zettelchen, trägt die Aufschrift: *Albertus Durer germanicus faciebat post Virginis partum* 1506 (Albrecht Dürer, der Deutsche, malte dies im Jahre nach U. L. F. Niederkunft 1506). Es ist eines der farbenreichsten Stücke, die er malte. Maria trägt einen blauen Mantel über einem roten Kleide, ihre Hautfarbe ist braungrau. Sie selbst, ihr Kind und die Englein sind allerliebste Figuren. Sie sind noch immer deutsch im Ausdruck und in der Darstellung, aber die Üppigkeit der Formen und die Anmut der Gruppierung verraten den italienischen Einfluss.

Eine ganz andere Art zeigen die zwei Stücke aus Dürers letzten Lebensjahren, die unter dem Namen die *Vier Apostel* oder die *Vier Temperamente* bekannt sind, und die sich



295. Albrecht Dürer. — Selbstbildnis (Munchen, Pinakothek).



im Besitze der Pinakothek zu München befinden. Das eine stellt den Evangelisten Johannes und den Apostel Petrus (**292**), das andere den Apostel Paulus und den Evangelisten Markus dar (**293**). Dürer malte sie im Jahre 1526 und schenkte sie der Behörde seiner Vaterstadt, die sie in einem Saal des Rathauses unterbrachte. Im Jahre 1627 trat man sie dem Kurfürsten Maximilian I. von Bayern ab. Auf dem ersten der Stücke sieht man vorne Johannes den Evangelisten, der ein grünes Unterkleid und darüber einen roten gelbgefütterten Mantel trägt und in einem Buche liest; hinter ihm steht Petrus, mit dem Schlüssel in der Hand, der in dasselbe Buch blickt. Auf dem zweiten sieht man Paulus, in einen weiten, weissen Mantel gehüllt, in der einen Hand ein Buch, in der anderen ein Schwert tragend; hinter ihm steht Markus, eine zusammengerollte Schrift haltend. Die Gemütsart, die sich in eines jeden Antlitz ausprägt, ist sehr verschieden: Johannes ist sanftmütig, Petrus andächtig, Paulus hat einen scharfen, durchdringenden, misstrauischen Blick, Markus ein kampflustiges, grimmiges Aussehen. Paulus ist die Hauptfigur, ihn stellt der Maler in den Vordergrund, wie Luther und die Reformierten pflegten, als Verbreiter der Evangelischen Lehre; in sein Haupt legt er die grosse Kraft, in seinen weissen Mantel den hohen Glanz; er ist der Mann der Tat; das Schwert, das er hält, ist nicht nur die Waffe, die seinen Henkern diente, es ist auch das Sinnbild des Kampfes, den er führte, wie sein Buch die Waffe ist, mit der er die Welt für Christum eroberte.



296. Albrecht Durer. — Porträt Bernard von Orleys (Dresdener Galerie).

Einige seiner Figuren aus dem Alltagsleben finden wir in einem *Pfeifer und Trommler* aus dem Museum zu Köln (**294**). Das Stück bildet die Aussenseite eines der Flügel eines Triptychons, das Dürer für die Hauskapelle des kölnischen Bankiers Jabach malte. Ein Mittelstück dieses Altars ist nicht bekannt, und es ist unsicher, ob es je als Gemälde existiert hat. Die Flügel stellen an der Innenseite die jetzt in der Pinakothek zu München befindlichen *H.H. Joachim und Joseph* und die *H.H. Simeon und Lazarus* dar. Die Aussenseite eines der Flügel besitzt das Museum zu Frankfurt; sie stellt Hiob dar, der auf einem Strohhaufen sitzt und von seiner Frau mit Wasser übergossen wird. An der Aussenseite des anderen in Köln befindlichen Flügels sehen wir zwei Freunde des grossen Dulders, die kommen, ihn in seinem Elend zu verspotten und mit Trommel und Flöte ihre Freude zu bezeigen. Die Auffassung der biblischen Szene ist allerdings eigentümlich, aber von Dürer ohne Zweifel deshalb gewählt, weil sie ihm Gelegen-

heit bot, ein paar lustige Gesellen nach Belieben darzustellen. Dem Trommelschläger verlieh er seine eigenen Züge, er bildete ihn in einem roten Mantel und in dunkeln Hosen ab; dem Pfeifer gab er eine sehr bunte Kleidung: gelbe Mütze, grüne Jacke, gelbbraune Hosen. Mit Rücksicht auf das Alter des Trommelschlägers, Dürers selbst, muss das Stück etwa um 1500 angesetzt werden.

Besonders als Porträtmaler zeichnete Dürer sich aus. Seine Gabe genauer Beobachtung und scharfer, sorgfältiger Zeichnung kam ihm gut zu statten, wo es galt, seine Modelle wahr und lebendig wiederzugeben; seine Freude und sein Geschmack am Dekorativen trugen dazu bei, seinen Porträts in Details und Haltung etwas Auffallendes und Anmutiges zu verleihen.



297. Albrecht Dürer. — Eine junge Frau (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Mit besonderer Vorliebe und Fertigkeit malte er Selbstporträts. Das bekannteste und charakteristischte derselben ist das im Besitze der Pinakothek zu München befindliche (**295**). Er stellt sich darin als eine ungewöhnliche und unvergessliche Figur dar; einen wirklichen Christuskopf mit den regelmässigen Zügen, dem klaren, festen, und doch sanften Blicke, dem jungen Vollbart. Es ist ganz von vorne gesehen, das Antlitz ist schmal, der obere Teil verhältnismässig länger als der untere, die Lippen voll, geschlossen, etwas hervorstehend. Die Haare sind in der Mitte des Hauptes gescheitelt, über den Stirn sind sie kurz und kraus, an den Wangen fallen sie in spiralförmigen Locken bis auf die Schultern herab. Dieser reiche Haarschmuck ist etwas Wunderbares; Dürer ist offenbar stolz darauf; man sieht es an der liebevollen, sorgfältigen Ausführung. Und er durfte stolz darauf sein: wir glauben nicht, dass eine solche Lockenpracht je ein zweites Haupt schmückte. Die ganze Figur ist übrigens merkwürdig durch eine gewisse geistige und körperliche Vornehmheit; ruhig und würdig, sich seines Wertes wohl bewusst, blickt er uns an. Das Stück trägt die Namensunterschrift des Malers und die Jahreszahl 1500. Obgleich die Unterschrift von fremder Hand angebracht zu sein scheint, darf man doch annehmen, dass das Porträt etwa in diese Zeit fällt, vermutlich in das Jahr 1504 oder 1505, als der Maler 33 oder 34 Jahre alt war.

Die Dresdener Galerie besitzt von Dürer das Porträt *Bernard von Orleys*, des Brüsseler Malers (**296**). Die Züge sind sehr unregelmässig mit stark hervorstehenden Backenknochen

und spitz zulaufendem Kinn; die schrägliegenden kleinen Augen blicken uns scharf an. Die Hände liegen auf einem Brett in der Höhe der Brust, die linke hält einen Brief, auf dem die Adresse zu lesen steht „Dem pern...... zu" (An Bernhard ...... zu); oben steht Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1521. In diesem Jahre hielt Dürer sich in den Niederlanden auf, und hatte Gelegenheit, dort Bernard von Orley zu sehen; im Frühling des Jahres 1521 verzeichnete er in dem „Tagebuch seiner Reise in den Niederlanden": Bernard von Brüssel habe ich in Ölfarbe konterfeit; er hat mir dafür acht Gulden gegeben, meiner Frau hat er eine Krone geschenkt und meiner Magd Susanna einen Gulden, der 24 Stüber wert ist". Da Dürer mehrere andere Männer mit dem Taufnamen Bernard in den Niederlanden malte, und da die Worte „von Brüssel" in seinem Tagebuch undeutlich geschrieben sind, sodass man sie auch „von Bresselen" oder „Ressen" lesen kann, so hat man lange über den wirklichen Namen des Modells hin- und hergestritten, bis man neuerdings durch die Ähnlichkeit dieses Porträts mit den anderen bekannten Bildern des Brüsseler Malers zu der Überzeugung gelangte, dass Bernard von Orley, der damals etwa dreissig Jahre alt war, hier tatsächlich dargestellt ist. Das Werk ist kein Meisterstück von Kolorit; alles ist etwas trocken behandelt, aber das volle Leben spricht uns aus den offenbar nach Wahrheit wiedergegebenen Zügen an.



298. Hans von Kulmbach. — Die Anbetung der Könige (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Wie wir sahen, pflegte Dürer alle seine Sorgfalt der genauen Wiedergabe der Wahrheit und des Lebens zuzuwenden; nach Anmut der Züge strebte er keineswegs; seine Porträts führen uns im allgemeinen Menschen mit scharfen Zügen vor, und zeugen eher von Härte, als von Sanftmut des Charakters. Eine überraschende Ausnahme von dieser Regel bildet das *Porträt einer jungen Frau*, im Besitze des Museums zu Berlin (**297**). Man weiss nicht, wen es darstellt. Sie trägt das braune Haar in der Mitte gescheitelt, am Hinterkopf aufgerollt und in ein kleines Netz zusammengefasst: auf die Wangen fallen zwei kurze gekräuselte Strähnchen herab; eine grossgliedrige Kette schlingt sich

um den nackten Hals; das Spitzenmieder ist durch einen Band zusammengehalten, das sich über die Brust zieht und in Stickerei die Buchstaben A. D. zeigt. Man glaubt zunächst die Anfangsbuchstaben von Dürers Namen zu sehen. Bei näherer Untersuchung stellt sich aber heraus, dass noch andere Buchstaben zwischen diesen zwei stehen, sodass zu lesen ist: Agnes D. Das liebliche Weibchen sieht freilich, nach ihren Zügen zu urteilen, wie eine Deutsche aus, aber ihr Gesicht ist von einer sehr zartbraunen Farbe, was auf eine südliche Gegend deutet. Mit Rücksicht hierauf und auf die Manier, in der das Stück gemalt ist, haben wir allen Grund anzunehmen, dass Dürer das Porträt dieser Landsmännin im Jahre 1506 schuf, als er in Venedig wohnte. Es ist keine gefallsüchtige und leidenschaftliche Natur,



299. Barthel Beham. — Die Auffindung des H. Kreuzes (München, Pinakothek).

die sich uns in diesem Bilde offenbart, ganz im Gegenteil, eine stille, sanfte Frauenseele, ein etwas träumerisches und zartes Gemüt. So malte unser Künstler sie auch, nicht mit seinen gewöhnlichen derben, etwas harten Strichen, sondern mit geschmeidigen, schmelzenden Farben.

Der Einfluss Albrecht Dürers auf seine Landes- und Zeitgenossen war sehr gross: Maler, Kupfer- und Holzstecher nahmen ihn zum Vorbild, und solange im XVI. Jahrhundert die heimische Tradition in Deutschland herrschte, hielt man dort auch Dürers Manier in Ehren und fuhr fort, stark charakteristische Figuren nach dem Leben mit grosser Sorgfalt und bunten Farben in malerischer Umgebung zu schaffen. Einer der begabtesten Schüler des grossen Meisters war Hans Suess von Kulmbach, gewöhnlich infach Hans von Kulmbach genannt. Er wurde

1476 zu Kulmbach geboren, studierte zuerst unter Jacopo de Barbari, einem venezianischen Maler, der sich in Nürnberg niedergelassen hatte, und darauf unter Albrecht Dürer, wahrscheinlich in dessen Werkstatt. Er wirkte lange Jahre zu Nürnberg, wo er sich schon früh ansässig gemacht hatte, hielt sich einige Zeit in Krakau auf, und starb 1522 in ersterer Stadt.

Eines seiner bedeutendsten Stücke ist die *Anbetung der Könige* aus dem Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin (298). Die Szene findet inmitten der Trümmer eines monumentalen Gebäudes statt, ein Schauplatz, der Malern von ungewöhnlichen und stark herausgearbeiteten Einzelheiten besonders zusagen musste. Maria sitzt mit ihrem Kinde auf der linken Seite inmitten der Könige. Zur Seite und hinter ihnen steht das Gefolge der Könige in verschiedenen Gruppen, im Gespräch begriffen. Die Gruppen sind geschmackvoll zusammengestellt, aber die Komposition des Ganzen ist ziemlich gesucht und zerbröckelt; jede der Figuren ist sorgfältig bearbeitet, aber jede ist auch stark charakterisiert und darauf berechnet, zur Geltung zu kommen, und sich durch etwas Auffallendes in der Gestalt oder in der Kleidung auszuzeichnen. Die Farben sind bunt, aber nicht stark. Das Stück trägt die Jahreszahl 1511, und darunter das Monogramm des Malers.



300. Albrecht Altdorfer. — Die Flucht nach Ägypten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Zu den Nachfolgern Albrecht Dürers gehört auch Barthel Beham. Dieser wurde 1502 in Nürnberg geboren; mit seinem älteren Bruder Hans Sebald Beham und Georg Pencz, zwei Maler derselben Schule, wurde er 1524 als Freigeist aus dieser Stadt verwiesen. Barthel kehrte nicht nach seiner Vaterstadt zurück, sondern trat in den Dienst des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dieser sandte ihn zur weiteren Ausbildung nach Italien; er kehrte jedoch nicht zurück, sondern starb jenseits der Alpen im Jahre 1550. Er arbeitete viel für seinen hohen Gönner, und malte unter anderem für ihn die *Auffindung des H. Kreuzes*, die sich in der Pinakothek zu München befindet (299) und das einzige Stück ist, dass er mit seinem Namen unterschrieb. Es stellt das Mirakel dar, das

die Echtheit des gefundenen Kreuzes ans Licht bringt. Man sieht eine tote Frau ausgestreckt auf der Leichenbahre, auf deren Brust man das Kreuz gelegt hat, und die, durch diese Berührung zum Leben auferweckt, die Augen öffnet und die Hände in froher Überraschung auseinanderfaltet, während zahlreiche Anwesende das Wunder erstaunt und entzückt anschauen. Auf dem Boden links sieht man das Wappen des Herzogs Wilhelm IV., und daneben die Jahreszahl und die Namensunterschrift: 1530 *Bartholome Behem*. Alles ist noch zum guten Teil in der Manier Albrecht Dürers gehalten; gewissenhaftes Studium der Gesichtszüge, lebendiger Ausdruck, scharfe Zeichnung, wunderliche Wahl der Kopfbedeckung und Kleidung; aber in den bedeutendsten Figuren ist ein Übergang zu regelmässigeren, mehr italienischen Formen zu spüren. Die Farben sind noch immer gesucht, unharmonisch und unnatürlich schillernd. Barthel Beham ist, wie Dürer und alle seine Nachfolger, vielmehr Zeichner und Kupferstecher als Maler: seine zahlreichen Stiche haben eine Feinheit und einen Glanz, die seinen Gemälden fehlen.



301. Lucas Cranach. — Die Flucht nach Ägypten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

Eines der anmutigsten Stücke jener Zeit, und der deutschen Kunst überhaupt, ist wohl die *Flucht nach Ägypten* aus dem Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin (**300**) von Albrecht Altdorfer. Die spielende Phantasie, die freie Behandlung der Einzelheiten, das sprühende Leben, das wir in den Kupfer- und Holzstichen der Schule bewundern, findet sich in hohem Masse in diesem Gemälde wieder. Alles ist lieblich und heiter anzusehen, sorgfältig und liebevoll behandelt. Die eine Seite wird von einem Brunnen eingenommen, wie die Frührenaissance sie so reich und geschmackvoll schuf; er besteht aus einem prächtig gearbeiteten Becken, inmitten dessen

eine Säule aufragt, die ein Herkulesbild und einen Cupido trägt, und unten von üppigen Liebesgöttern umgeben ist. Am Rande des Wasserbeckens spielen und tändeln geflügelte Englein. Maria sitzt neben dem Becken mit ihrem Kinde auf dem Schosse, das Lust bezeigt, mit den ihm vom Zufall zugeführten Spielkameraden im Wasser herumzuplätschern.

Welche zärtlichen Gefühle Albrecht Altdorfer beseelten, als er dieses Kleinod schuf, können wir aus der Inschrift des Werkes ersehen. Auf einer von einem Englein gehaltenen Tafel steht lateinisch zu lesen: „Albrecht Altdorfer, Maler zu Regensburg, widmete Dir, heilige Maria, dieses Geschenk seines treuen Herzens zum Heil seiner Seele im Jahre 1510". Der Maler war kurz vor 1480 geboren und starb 1538 zu Regensburg. Er erhielt wahrscheinlich den ersten Unterricht bei seinem Vater. Er trat in keinerlei Beziehung zu Albrecht Dürer, obgleich das Gegenteil wohl behauptet wird. Nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister und als Zeichner für Holzschneider und Kupferstecher machte er sich bekannt.



302. Matthias Grunewald. — Der H. H. Mauritius und Erasmus (München, Pinakothek).

Auffallend ist die Übereinstimmung dieser *Flucht nach Ägypten* mit einer anderen, ebenfalls im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin befindlichen (**301**), die von Lucas Cranach dem Alten herrührt. Hier ruht Maria in einer hügeligen, mit einzelnen hohen Bäumen bestandenen Landschaft aus: das Kindlein Jesu sitzt auf ihrem Schosse und greift nach Erdbeeren, die ihm ein Engel in einer Schüssel bringt. Im Vordergrunde sitzt eine Schar von singenden und Flöte spielenden Engeln, links schleppt einer einen Papagei an den Flügeln heran, und etwas höher fängt ein anderer einen dem Felsen entspringenden Wasserstrahl in einer Muschel auf. Auch hier ist Maria eine einfache freundliche Mutter, Joseph ein schüchterner Landmann. Aber allerliebst ist die lebenslustige Kindergruppe, sehr dekorativ wirkt die Landschaft mit den scharf ausge-

zackten Zweigen der Kiefer und dem zarten Laube der Birke. Das Stück stammt aus dem Jahre 1504, es ist das älteste bekannte und wohl das anmutigste Werk des Meisters.

Lucas Cranach wurde 1472 zu Cranach in Franken geboren; er stand also in der vollen Blüte seiner Jahre und auch seiner Kunst, als er dieses Stück malte. Er arbeitete am längsten in Wittenberg als Hofmaler im Dienste des Kurfürsten von Sachsen; 1533 starb er zu Weimar. Er wurde also 81 Jahre alt und hat unzählige Stücke geschaffen; noch viel mehr aber hat man ihm zugeschrieben. Er ist ein echter Deutscher in der Kunst, nach Wahrheit suchend und leicht in Nüchternheit und Unbeholfenheit verfallend, unharmonisch und sogar mitunter barbarisch in der Farbengebung. Dass er wohl einmal heiter und lebenslustig sein kann,



303. Hans Baldung Grien. — Die Anbetung der Könige (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

beweist das hier abgebildete Gemälde. Er war ein begeisterter Anhänger der jungen Reformation, und soviel wie amtlicher Maler Luthers und seiner bedeutendsten Nachfolger.

Unter den deutschen Malern aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, die, am Oberrhein wirkend, dem Einflusse Dürers fremd blieben, giebt es zwei von ungewöhnlichem Talente: Matthias Grünewald, der zu Aschaffenburg geboren wurde und etwa bis 1530 meistens in Mainz arbeitete, und Hans Baldung Grien, 1476 zu Gmund in Schwaben geboren, der sich von 1509 bis 1545, sein Todesjahr, meistens in Strassburg aufhielt.

Matthias Grünewald nimmt unter seinen Kunstgenossen eine besondere Stelle ein. Die Deutschen nennen ihn gerne ihren Correggio, weil er sich unter ihnen, da sie an erster Stelle Zeichner sind, als Kolorist auszeichnete und nach Glanz und Geschmeidigkeit von

Farbe und Licht strebte. Correggio machte in der Tat Menschen und Dinge zu Trägern von Hell und Dunkel, von Tönen und Farben, und so boten sie auch Grünewald Gegenstände zur Bekleidung mit Farbenpracht und Lichterglanz. Aber bei Correggio ging die alles durchdringende Klarheit gepaart mit einer freilich hier und da ans Gewagte streifenden Schönheit der Körper und Zartheit der Empfindung; Grünewald sucht nicht nach Schönheit, er scheut nicht die Schwerfälligkeit der Form und weicht sogar manchmal dem ekelerregenden Realismus nicht aus.



304. Hans Holbein der Ältere. — Die H.H. Barbara und Elisabeth (München, Pinakothek).

Eines seiner merkwürdigsten Stücke ist der *H.H. Mauritius und Erasmus* (**302**) aus der Pinakothek zu München. Der heilige Bischof Erasmus steht links in reichem Ornat, er trägt die kostbare, vom Heiligenschein umstrahlte Infel und das buntfarbige Messgewand: weiss, rot, grün, braun. Der H. Mauritius in vollem silbernem Harnisch, ohne Helm, aber mit einer aus Golddraht und Blumen geflochtenen Krone auf dem Haupte, steht mit ihm im Gespräch. Neben dem heiligen Bischof steht ein alter Geistlicher, neben dem geharnischten Ritter Krieger, von denen nur einer deutlich zu sehen ist; dieser trägt ein schwarzes Koller, rote Hosen und eine possierliche Kopfbedeckung. Er, sowohl wie sein Herr, sind Mohren. Von gewaltiger Kraft sind alle Farben, aber ohne durchdringenden Glanz; von Correggios Anmut der Form ist nichts zu finden, die Gestalten sind vielmehr schwerfällig, und der Aufzug der Personen artet stellenweise ins Barbarische aus.

Hans Baldung Grien ist einer der bekanntesten und hervorragendsten deutschen



305. Hans Holbein der Jüngere. — Die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Darmstadt, Residenz).

Meister aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts; obgleich sein Aufenthalt in Nürnberg nicht erwiesen ist, sind seine Beziehungen zu Dürer nicht zu leugnen. Nicht nur erkennt man den Einfluss des grossen Meisters in seinen Gemälden und Zeichnungen, sondern es werden uns auch persönliche Beziehungen zwischen den beiden Künstlern durch unzweideutige Tatsachen verbürgt. Als Dürer im Jahre 1520 nach den Niederlanden reiste, nahm er eine Menge Baldungscher Holzstiche mit, die er dort verkaufte; zwei Tage nach dem Tode Dürers schnitt man ihm eine seiner prachtvollen Haarlocken ab, um diese an Baldung in Strassburg zum Andenken zu übersenden, wo sie noch aufbewahrt wird. In seiner Malerei findet man die stark ausgeprägten und scharf gezeichneten Figuren Dürers wieder, seine Farben sind ausserordentlich bunt und kräftig; er hegte eine grosse Vorliebe für grüne Töne, was ihm den Beinamen Grien (grün) eintrug. Als Zeichner von Holzschnitten war er einer der hervorragendsten und fruchtbarsten Künstler in diesem Fache.



306. Hans Holbein der Jüngere. — Porträt Morettes (Dresdener Galerie).

Im Jahre 1507 malte er zwei Triptychen, von denen das eine, eine *Marter des H. Sebastian*, sein Monogramm und die Jahreszahl trägt, und das andere, eine *Anbetung der Könige* (**303**), sich im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin befindet. Das Mittelstück stellt die Anbetung der Könige dar. Ausnahmsweise treten hier die Könige allein ohne ihr Gefolge auf. Alle sind mit der äussersten Sorgfalt dargestellt, die Wahl der Kleidertrachten verrät das Bestreben durch kräftige Farbe, reiche Zeichnung und ungewöhnlichen Schnitt aufzufallen. In dem gestreiften Tuche, das dem Mohren zum Mantel dient, spielt das Grün, die Lieblingsfarbe des Malers, die Hauptrolle; auch die Mütze des aufrechtstehenden Königs ist grün und ein grüner Schimmer liegt über der ganzen Szene.

In glänzender Weise geht die Blütezeit der deutschen Kunst mit dem Geschlechte der Holbein zur Neige. Sie waren vier an der Zahl: der ältere Hans Holbein und sein Bruder Sigismund, der jüngere Hans Holbein und sein Bruder Ambrosius, letztere Söhne Hans Holbein des Älteren. Sigismund und Ambrosius haben geringe Spuren in der Geschichte hinterlassen; Hans der Ältere war ein Meister von sehr tüchtigem Verdienste. Hans der Jüngere nimmt mit Albrecht Dürer die erste Stelle unter den deutschen Künstlern ein.

Hans Holbein der Ältere, etwa 1473 zu Augsburg geboren, lebte und wirkte bis 1524; er hinterliess zahlreiche Gemälde, von denen die ältesten die Jahreszahl 1493 tragen.

Wen er in seiner Geburtsstadt als Meister fand, ist nicht klar, aber es unterliegt keinem Zweifel, dass er dem Einfluss des Malers und Kupferstechers Marten Schongauer, zu Calmor aus einer augsburgischen Familie geboren, unterstand. Er malte viele Kirchenstücke; die früheren zeigen noch das Bestreben, die Wahrheit in ihrer rohsten und unerquicklichsten Gestalt mit der grössten Plumpheit der Formen und Bewegungen, wiederzugeben, die späteren dagegen beweisen, dass der Maler an anmutigeren Formen Gefallen gefunden hat und dass er sie mit Talent und Erfolg darzustellen versteht. Einen schlagenden Beweis hierfür finden wir in einem Triptychon, das die Pinakothek von ihm besitzt. Das Stück wurde im Jahre 1515 für die Sankt Salvator-Kirche zu Augsburg gemalt; das Mittelstück stellt *die Marter des H. Sebastian* dar; der linke Flügel *die H. Barbara*, der rechte Flügel *die H. Elisabeth* (**304**). In diesen beiden Flügeln findet man einen solchen Adel des Gefühls und eine so grosse Anmut der Formen, dass man an ein Zusammenwirken des jüngeren Hans Holbein mit seinem Vater gedacht hat, eine Mutmassung, die durch die dekorativen unter und über den Heiligenbildern angebrachten Teile verstärkt wird.



307. Hans Holbein der Jüngere. — Bonifacius Amerbach (Basel, Museum).

Hans Holbein der Jüngere war, wie gesagt, einer der zwei grössten Maler Deutschlands. Er wurde 1497 zu Augsburg geboren. Er muss schon früh nach Basel übergesiedelt sein, denn dort entwarf er im Jahre 1515 die Zeichnung zum Titelbilde eines Buches. Er war damals schon ein Zeichner von Talent, und im Laufe der Jahre fuhr er fort, dieses Genre zu pflegen. Seine Buchtitel, seine Vignetten, sein Totentanz, seine Alphabete sind wahre Juwele. Im Jahre 1526 siedelte er nach London über, wo er lange Jahre für den Hof arbeitete, und, mit Ausnahme von drei, in Basel verbrachten Jahren, bis zu seinem Tode (1543) blieb. Als Porträtmaler bildet er seine Modelle mit tiefeindringender Wahrheit, die sie für uns fortleben lässt, und mit einem Ernst, einer Grösse und Kraft ab, die diese schlichten Bürger zu hochbedeutenden Männern stempeln. Als Zeichner ist Holbein heiterer, lustiger, von ausschweifender Phantasie, er findet Gefallen am Leben und an den Alltagsmenschen und weiss sie in flotter, leichter Bewegung vorzuführen.

Unter allen Werken Hans Holbeins des Jüngeren ist *die Madonna des Bürgermeisters Meyer* (**305**) das berühmteste. Jakob Meyer war von 1516 bis 1521 Bürgermeister von Basel.

Im Jahre 1516 hatte Holbein ihn zum ersten Male mit seiner zweiten Gattin gemalt; im Jahre 1526 malte er ihn mit seiner ersten Gattin Magdalena Baer, mit seiner zweiten Gattin Dorothea Kannegiesser, ihrer Tochter und ihren zwei Söhnen. Der Mann mit seinen zwei Gattinnen und seiner Tochter sind in Verehrung vor Maria niedergekniet, die inmitten der Gruppe mit ihrem Kinde auf dem Arm aufrecht steht.

Es sind von diesem Stücke zwei Exemplare vorhanden; das eine weniger bekannte im Grossherzoglichen Schlosse zu Darmstadt, das andere viel berühmtere in der Dresdener Galerie. Letzteres, das lange Zeit für ein ursprüngliches Stück galt und als eins der Prachtstücke des reichen Museums, in dem es sich befindet, angesehen wird, hat sich nach reiferer Prüfung und Vergleichung mit dem Darmstädter Stücke als eine hundert Jahre später angefertigte Kopie des echten Werkes herausgestellt. Das Darmstädter Exemplar ist wirklich ein Meisterstück Holbeins. Die Pracht der stillen herrlichen, gegen einen roten persischen Teppich hervortretenden Farben, die Innigkeit des Ausdrucks bei dem Manne, seinen zwei Gattinnen und seiner Tochter, die glückliche Abwechslung dieser betenden Personen durch die lieblichen Knaben, die Zartheit und Würde, in Haltung und Ausdruck der Madonna machen es zu einem hervorragenden Kunstwerk.



308. Christophel Amberger. — Porträt Sebastian Münsters (Berlin).

Als das merkwürdigste der Bilder Holbeins gilt das *Porträt Morettes* in der Dresdener Galerie (**306**). Holbein malte es in London während eines zweiten Aufenthalts in England. Es ist eine würdevolle, mächtige Figur mit rotbraunem ergrauendem Vollbart, schwarzer Mütze, schwarzem pelzverbrämtem Rock, goldener Kette auf dem schwarzen Wams über der Brust, und Schlitzen an den Ärmeln, die den weissen Atlas durchscheinen lassen. Seine mit dem Handschuh bedeckte Linke hält einen kostbar gearbeiteten und vergoldeten Dolch. Er steht vor einem grünen Vorhang. Sein Aussehen ist streng, seine Haltung etwas steif, aber sein Kopf ist feingetönt, von schlichten und dennoch reichen und harmonischen Farben.

Ein zweites berühmtes Porträt ist das des *Bonifacius Amerbach* (**307**), eines aus Basel gebürtigen Gelehrten, im Besitze des Museums dieser Stadt. Holbein bildete ihn im Jahre 1519 ab; er stellte ihn im Profil dar. Die Züge sind fein; aus dem ruhigen scharfblickenden Auge strahlt ein hoher Geist und Willenskraft; Haar und Bart sind mit grosser Sorgfalt



309. Adam Elsheimer. — Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Dresdener Galerie).

und Kunst ausgeführt und beweisen, wie der zweiundzwanzigjährige Künstler schon ein Meister in seinem Lieblingsfache war.

Ein deutscher Künstler, der als Porträtmaler Holbein den Vorrang streitig machte, ist CHRISTOPHEL AMBERGER, der, etwa 1500 in Basel geboren, im Jahre 1530 in die Malerzunft aufgenommen wurde, und 1561 oder 1562 in derselben Stadt starb. Ein sehr auffallendes und eigentümliches Bild von seiner Hand ist das *Sebastian Münsters*, des Kosmographen (**308**), das er im Jahre 1552 malte, und das sich im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin befindet. Der alte Gelehrte legt die eine Hand auf einen mit einer roten Decke bedeckten Tisch. Er trägt eine schwarze Mütze, einen schwarzen mit Pelz gefütterten Mantel, ein rotes Wams und ein weisses Hemd. Eigentümlich sind seine sehr weisse Haut, sein sehr weisses Hemd, sein sehr weisser Hals, alles blendend blank gegen einen sehr hellgrünen Hintergrund hervortretend. Die Züge sind scharf und dennoch weich gezeichnet, der Blick durchdringend und dennoch sanft.

Wir müssen mindestens ein halbes Jahrhundert überspringen, ehe wir in Deutschland wieder einen hervorragenden Maler antreffen, aber derjenige, den wir dann zu erwähnen haben, ist von ungewöhnlicher Bedeutung und grosser Ursprünglichkeit. Er hiess ADAM ELSHEIMER und wurde 1578 zu Frankfurt geboren. Schon früh reiste er nach Italien, und im Jahre 1600 weilte er in Rom, wo er bis zu seinem Tode 1620 tätig blieb. Seine Kunst ist eine ganz andere,



310. Adam Elsheimer. — Die Flucht nach Ägypten (Dresdener Galerie).

als die seiner bisher besprochenen Landsleute. Zunächst malt er kleine, miniaturartige Bilder mit der Feinheit, die dem geringen Umfang angemessen ist; dazu ist er ein Kolorist von ungewöhnlichem Verdienste, der den Kontrast von Hell und Dunkel glanzvoll hervortreten lässt. Er ist ein Feinmaler, wie Deutschland nur wenige oder gar keine erzeugt hat, und der nicht nur auf die deutschen Künstler, sondern auch auf die Maler vieler anderer Länder einen gewaltigen Einfluss ausübte. Unter ihnen nennen wir an erster Stelle Jacob van Swanenburch und Pieter Lastmann, die Meister Rembrandts. Von diesen lernte der grosse Meister in den kleinen Stücken seiner ersten Jahre den deutschen Feinmaler zum Vorbild zu nehmen. Rubens schätzte ihn hoch und ahmte eins seiner kleinen Werke nach; Claude Lorrain lernte die italienische Natur durch seine Augen sehen. Von wem er selbst seine Kunst gelernt hat, ist schwer zu sagen. Freilich scheint es, dass er den Einfluss des Antwerpener Landschaftsmalers Paul Bril erfuhr, der in Rom mit ihm zusammen wohnte und äusserst feine Naturansichten malte. Auch nahm er wahrscheinlich in seinen glänzenden Lichtwirkungen den grossen Sonnenmaler Correggio zum Meister.



311. Raffael Mengs. — Amor einen Pfeil schleifend (Dresdener Galerie).

Unter den drei Gemälden, welche die Dresdener Galerie von ihm besitzt, sind zwei Meisterstücke. Das erste ist *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (**309**). Es ist eine gemütliche, häusliche Szene; die Götter haben es sich sehr bequem gegemacht und alle überirdische Majestät abgelegt; Mann und Frau sind Arbeitsleute in ihrem Heim. Es ist nicht nur ein sehr natürlicher Blick in die Alltagswelt, es ist auch das Werk einer neuen Kunst, die Ungezwungenheit und Wahrheit einführte.

Das zweite Stück ist *die Flucht nach Ägypten* (**310**), ein von Elsheimer wiederholt behandelter Vorwurf. Er bot ihm Gelegenheit, die Landschaft mit den interessanten Gegenständen am Wege ins Auge zu fassen und das Spiel der Sonnenstrahlen oder des Mondlichtes um alle diese Dinge zu beobachten. Gewöhnlich bildet er diese Szene bei Mondlicht ab, ausnahmsweise hat er Joseph und Maria jetzt am hellen Tage angeschaut; er hat gesehen, wie der Pflegevater das Kind von der Mutter übernimmt und in die Arme schliesst.

Einen noch grösseren Schritt haben wir zu tun, ehe wir in Deutschland einen Künstler von eminenter Bedeutung antreffen. In der zweiten Hälfte des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts treten da von allen Seiten mittelmässige Maler auf, von denen sich keiner über örtliche Berühmtheit erhebt; die Kunst verarmt, erstarrt, sinkt zum Handwerksmässigen herab. Erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts schwingt sich ein Künstler zu einer höheren Stellung empor. Es war Anton Raffael Mengs, 1728 zu Aussig geboren. Sein Vater, der selbst ein Maler war, wollte ihn dem entnervenden

Einfluss der Rokokokunst entziehen und ihn im Studium und in der Bewunderung der Klassiker des Altertums und des goldenen Zeitalters der italienischen Kunst aufwachsen lassen. Als der Knabe dreizehn Jahre alt war, nahm er ihn mit sich nach Rom, wo er ihn drei Jahre in der Ehrfucht vor den Fürsten der Kunst, besonders vor Correggio und Raffael, arbeiten liess. Darauf zogen sie nach Dresden, wo der Sohn im Jahre 1745 zum Hofmaler ernannt wurde. Schon im folgenden Jahre kehrte er mit seinem Vater nach Rom zurück, wo er den grössten Teil seines Lebens verbrachte und 1779 starb, nachdem er auf zwei Reisen zehn Jahre in Madrid verlebt hatte. In einer Zeit, als die Miniaturmaler sehr gesucht waren, war er der berühmteste von allen. Er brach mit dem alten vor ihm herrschenden Schlendrian, erweckte die klassische Kunst wieder zum Leben, und wenn ihm auch der hohe Schwung fehlte, so eröffnete er doch der deutschen, und, man kann wohl sagen, der europäischen Kunst einen neuen Horizont. Er entdeckte in der ewigen Stadt den Jungbrunnen, aus dem so viele seiner Landsleute nach ihm neues Leben geschöpft haben.



312. Angelica Kaufman. — Porträt einer Frau als Vestalin (Dresdener Galerie).

Ein Zeugnis seines Studiums der italienischen Meister, seiner eigenen frischen Farbe und seines innigen Gefühls ist eins seiner Pastelle aus der Dresdener Galerie: *Amor einen Pfeil schleifend* (**311**). Der kleine Liebesgott mit Flügeln von schillernden Tönen und roter Draperie hält einen Pfeil in der einen und einen Stein in der anderen Hand und blickt fragend empor. Der reizende Lockenkopf zittert vor Rührung und Freude. Soviel Leben und jugendliche Schönheit hatte man seit langer Zeit nicht mehr in der deutschen Kunst gesehen.

Angelica Kaufmann zeigt in manchen Punkten Übereinstimmung mit Raffael Mengs. Sie wurde 1741 zu Chur in der Schweiz geboren; ihr Vater war ein Maler, ein geborener Deutscher, der sie schon früh mit sich nach Italien nahm, wo er sie nach den Meistern des goldenen Zeitalters studieren liess. Sie weilte nach einander in Rom, Venedig, Paris und London. Die dreissig letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie in Rom, wo sie 1807 starb. Sie hat von den Italienern Vornehmheit und Anmut gelernt, aber sie ist keine Klassikerin geworden; sie blieb eine Frau in ihrer Kunst und in ihrer Zartheit ein Kind des achtzehnten Jahrhunderts. Doch hatte sie ein höheres Gefühl für Schönheit und Vornehmheit, als die zeitgenössischen Grazienmaler. Sie schuf nicht nur Porträts, sondern auch Historienbilder. Am günstigsten zeichnet sie sich aber in ihren nach der Antike drapierte Frauenporträts aus, ein Modezug der Kunst ihres Jahrhunderts. Eines der reizendsten Stücke dieser Art ist das *Porträt einer Frau als Vestalin* (**312**) aus der Dresdener Galerie. Die mit der Hut des heiligen Feuers betraute Priesterin hat die symbolische römische Lampe in der einen Hand und mit der anderen hält sie den Schleier fest, der ihr Haupt bedeckt. Einfach ist die Kleidung, natürlich die Haltung, von hoher Vornehmheit die ganze Gestalt.





BARTOLOMEUS ESTEBAN MURILLO.
„Der Heilige Johannes mit dem Lamme."
(National Gallery, London).

DIE SPANISCHE SCHULE.

WÄHREND des ganzen Mittelalters bleibt Spanien der Malerei unzugänglich. In den Städten erstehen die herrlichen gotischen Kirchen, die noch den Stolz des Landes ausmachen, und über den Altären dieser Kirchen überdecken riesenhafte gehauene Tafeln die hohe Wand. Nirgends gewahrt man eine Spur von Malerei. Erst als Spanien von der maurischen Gewaltherrschaft befreit und zu einer der europäischen Grossmächte herangewachsen ist, seine Könige Herrscher über die Niederlande und einen Teil Italiens geworden sind, entfaltet sich auch dort die Kunst, die seit langer Zeit in letzteren Ländern blühte. Spanien war das Reich der düstern und schwärmerischen Frömmigkeit; seine Maler stellen Szenen aus dem Leben weltentrückter oder den Martertod sterbender Heiligen dar; Spanien ist das Land der melancholischen und stolzen Geister, seine Kunst liebt die rauhe Wahrheit, die grimmige Kraft mehr als die Anmut, die Finsternis mehr als das Licht.

Im Verlaufe des XV. Jahrhunderts tauchen in Spanien einige niederländische und italienische Maler auf, die dort kürzere oder längere Zeit weilten, ihre Kunst bekannt machten und lehrten; man findet zwar in mehreren Städten des Landes auch heimische Maler, aber keiner von ihnen brachte es zu einer gewissen Berühmtheit. Man muss bis zur zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts vorschreiten, um Männer von nennenswertem Verdienste anzutreffen. Einer der hervorragendsten und bekanntesten is LUIS MORALES, den man *el divino*, den Göttlichen, nennt, wohl wegen der Erhabenheit seiner Motive, wahrscheinlicher aus Bewunderung für seine Kunst. Er muss zu Anfang des XVI. Jahrhunderts in Badajoz geboren sein. Im Jahre 1564 wurde er von Philipp II. an den Hof berufen, aber kurz darauf kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, wo er 1586 starb. Seinen Unterricht erhielt er wahrscheinlich in Valladolid oder in Toledo. Er malte ausschliesslich kirchliche Stücke mit dem inbrünstigen und meist düstern religiösen Sinne, der die spanische Schule kennzeichnet. Die *Opferung im Tempel*, eines der sechs im Museum zu Madrid befindlichen Stücke (**313**), stellt diese Szene in eigentümlicher Weise dar. Statt dass der Maler sie zu einer grossartigen, pracht- und prunkvollen Feierlichkeit gestaltet, sucht er darin nichts anderes als eine Gelegenheit, den Hohenpriester, Joseph und einige Frauen in stiller, andächtiger Weise ihre Ehrfurcht vor dem neugeborenen Gottmenschen bezeigen zu lassen.



313. Luis Morales. — Die Opferung im Tempel (Madrid, Museum).

Von den ausländischen Künstlern, die sich in Spanien niederliessen, ist einer der

bedeutendsten Domenico Theotocopuli, gewöhnlich der Grieche, Il Griego oder Il Greco genannt. Er war 1548 in Griechenland geboren, liess sich im Jahre 1577 in Toledo nieder und starb dort 1625. Er malte viele Porträts und kirchliche Stücke; er war Bildhauer, Baumeister, aber vor allem Maler. Als er nach Spanien kam, war seine Manier die der Venezianer, warm und farbenreich; später zeichnet er sich durch starke, wuchtige Töne und durch kühne und gesuchte Kompositionen und Formen aus. Eines der Stücke, die ihn am besten kennzeichnen, ist *der tote Christus in den Armen Gottvaters* aus dem Museum zu Madrid (**314**). Der Gegenstand an sich ist ungewöhnlich, die Weise, wie er behandelt wird, noch mehr. Gottvater in bischöflichem Gewand mit einer weissen Infel auf dem Haupte, in ein weisses Chorkleid und einen goldenen, blau gefütterten Mantel gehüllt, hält Christi Leiche vor sich und betrachtet den Sohn mit zärtlicher Rührung. Eine Schar von Engeln in purpurnen, grünen und roten schillernden Draperien umgiebt die Hauptgruppe; auch die Engel drücken ihr tiefes Mitleid aus. Die Komposition ist einfach, aber kühn und ergreifend. Man erkennt darin die Hauptzüge, welche die spätere realistische spanische Schule so stark kennzeichnen wird.



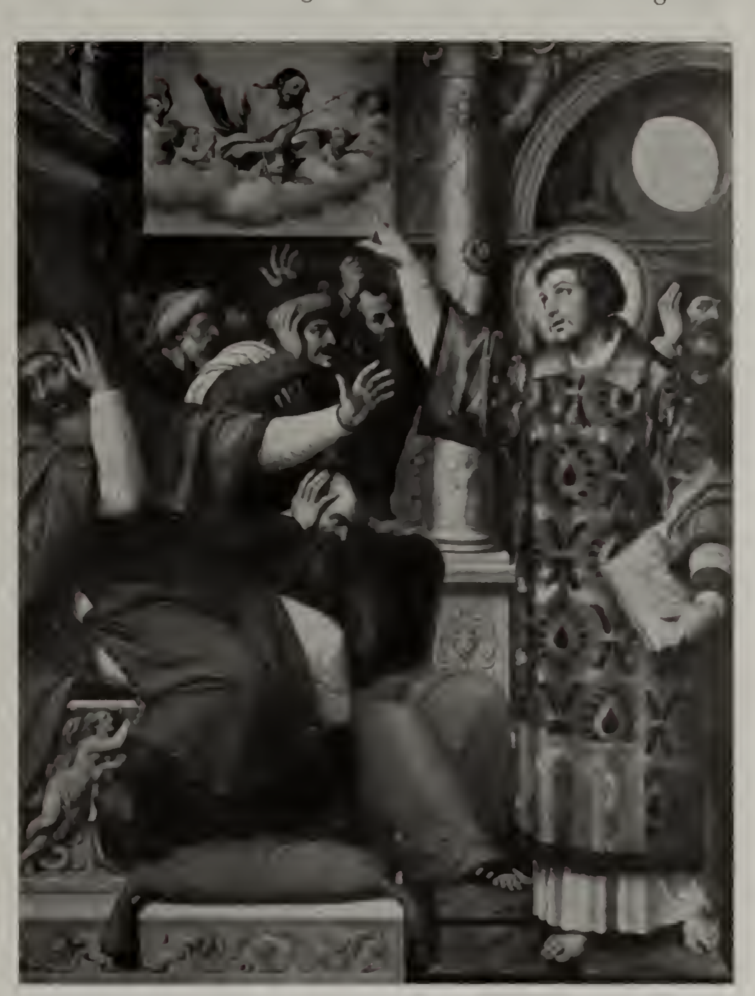
314. El Greco. — Der tote Christus in den Armen Gottvaters (Madrid, Museum).

Einer der vielen und der vortrefflichsten spanischen Künstler, die nach Italien zogen, um sich zu vervollkommnen und die dort herrschende Manier in ihr Vaterland übertrugen, war Vicente Juan Macip, der seinen Familiennamen aufgab und sich Vicente Joanes oder schlechtweg Juan de Juanes nannte. Er muss etwa 1507 in einem kleinen Weiler des Königreiches Valencia geboren sein; er studierte in Italien, unter den Nachfolgern Raffaels, von denen er sich vieles aneignete. Später kehrte er in die Heimat zurück und gründete dort die valenzianische Schule. Seine Manier änderte sich allmählich durchaus, indem er das in der Fremde Erlernte mit der heimischen Eigenart mischte: seine Figuren werden realistisch, sein Kolorit wird dunkelbraun. Er malte ausschliesslich kirchliche Stücke mit tiefer religiöser Empfindung. Unter seinen Werken nehmen die fünf, die Predigt und die Marter des H. Stephan darstellenden Gemälde aus dem Museum zu Madrid, die er für den hohe Chor der St. Stephan-Kirche zu Valencia malte, eine hervorragende Stelle ein.

Eines derselben stellt *Sankt Stephan vor den Richtern* dar (**315**). Man sieht den Heiligen im Priestergewand mit dem „Antlitz eines Engels" nach dem Ausdruck der Legende; im Augenblicke, wo er den jüdischen Priestern die Lehre des Evangeliums, das er geöffnet in der Hand hält, erklärt hatte, „öffnete sich der Himmel und sah man Gottes Sohn, zur Rechten des Vaters sitzend." Die Szene findet in dem grossen Saale des Rates statt. Vor

dem Heiligen sitzen die Priester, die, über die Worte des Angeklagten ergrimmt, die Hände an die Ohren legen, oder wütend auffahren um dem Verkündiger der neuen Lehre zu Leibe zu gehen.

Ein anderer Maler der Schule von Valencia war FRANCISCO DE RIBALTA. Er wurde zwischen 1550 und 1560 in der Umgegend dieser Stadt, in Castellon de la Plana geboren, studierte zuerst in Valencia und reiste dann nach Italien, wo er Sebastiano del Piombo und die Carracci zum Vorbild und zu Lehrmeistern nahm. In sein Vaterland zurückgekehrt, wurde er jedoch ein richtiger spanischer Maler, der vorzugsweise die wunderbaren Begebenheiten der Heiligenlegenden zum Gegenstand wählte und die überirdischen Handlungen in gewöhnlicher, menschlicher Gestalt, in breiten, markigen Pinselstrichen, kräftigen Farben und starken Lichtwirkungen wiedergab. Er starb im Jahre 1628.



315. Juan de Juanes. St. Stephan vor seinen Richtern (Madrid, Museum).

Der *H. Franciscus von Assisi mit dem Engel* (**316**), den das Museum zu Madrid besitzt, ist eines seiner kennzeichnendsten Werke. Der Heilige lag krank auf seinem Bette, als ihm ein Engel erschien, der kam, um ihn mit seinem freundlichen Lächeln und den süssen Tönen seiner Laute zu trösten. Der Kranke ist in sein ärmliches Mönchsgewand gekleidet und richtet sich von seinem dürftigen, mit einem weissen Tuche bedeckten Lager auf. Der Wind bläht die weiss-grün-und rote Draperie des Engels auf. Ein Lämmchen, das Symbol des Erlösers, das kommt, Franziskus zu trösten, stellt die zwei Vorderbeine aufs Bett. Ribalta malte dieses Stück für die Karthäuserkirche zu Valencia. Es ist eine der ersten Proben dieser mystischen, in kraftvoller, ergreifender Weise dargestellten Träumereien, wie wir sie so zahlreich in der spanischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts antreffen.

Francisco de Ribalta hatte einen Sohn, Juan genannt, der in der Kunst grosse Verwandtschaft mit seinem Vater zeigte und ihm an Verdienst gleichkam. Er wurde 1597 zu Valencia geboren und starb schon 1628, in demselben Jahr wie sein Vater.

Zu der Schule von Valencia kann noch ein Künstler gerechnet werden, der den grössten Teil seines Lebens ausserhalb der Heimat zugebracht hat, aber trotzdem so durchaus spanisch war und blieb, so dass er von dieser Schule nicht zu trennen ist. Es ist JUSEPE DE



316. Francisco de Ribalta. — Der H. Franciscus von Assisi mit einem Engel (Madrid, Museum).

Ribera. Er wurde 1588 zu Jativa, einem Städtchen des valenzianischen Landes, geboren und lernte zuerst bei den Ribalta in Valencia. Schon früh zog er nach Neapel, das damals, wie ganz Sizilien, zu Spanien gehörte; er blieb dort bis zu seinem Tode (1656) wohnhaft und tätig. Der Zufall hat gewollt, dass der Leiter der damaligen realistischen und Schwarzmaler-Schule in Italien ungefähr um dieselbe Zeit wie er in Neapel landete; dies war Michel Angelo da Caravaggio, achtzehn Jahre jünger als Ribera, der, als Jener noch ein Anfänger war, sich schon einen grossen Namen erworben hatte. Da die Manier der Beiden in manchen Punkten auffallende Übereinstimmung zeigt, ist man, obgleich mit Unrecht, geneigt, den jüngeren als einen Schüler des älteren Malers zu betrachten. Ribera folgt der Lehre und dem Vorbilde der Ribalta; er hebt ihre Eigentümlichkeiten mehr hervor, und dabei mag ihn Caravaggios Beispiel angeregt haben, aber er blieb spanisch und selbständig. Trotz seiner düsteren Töne zeigt er eine Sattheit in der Malerei, eine glänzende Klarheit in den Lichtern, eine Wahrheit in der Rauheit, die man bei dem italienischen Meister nicht findet, und die die charakteristischen Eigenschaften der valenzianischen Schule in ihren hervorragendsten Vertretern ausmachen. Wie die grossen spanischen Meister malte er Szenen aus dem Leben der Heiligen, aus ihren Martyrien, ihren Verzückungen, ihrem Aufenthalt in der Wüste, und biblische Geschichten. Immer sucht er die Foltern und Qualen so schrecklich, die Grausamkeit der Henker so unmenschlich, die Verzückung der Kloster-



317. Ribera. — Die Marter des H. Bartholomäus (Madrid, Museum).

leute so sinnberauschend wie möglich zu machen, aber auch immer macht sich die menschliche Wahrheit allgewaltig geltend, ist die Pinselführung breit, der Ton durchsichtig, die Farbe in den hellen Teilen blendend.

Einer seiner beliebten Vorwürfe ist die *Marter des H. Bartholomäus* (**317**). Wir bilden das im Museum zu Madrid befindliche Stück ab. Der Heilige ist mit den zwei ausgestreckten Händen an ein Querholz gebunden und wird von zwei Henkern an einem Pfahl emporgezogen, damit man ihn bequem geisseln könne; ein dritter Henker hebt eines der Beine des Märtyrers auf, um seinen Gefährten die Arbeit zu erleichtern, links und rechts stehen Zuschauer. Es ist wenig Farbe in dem Stück: von den Henkern, die an den Seilen ziehen, trägt der eine einen grauen, der andere einen grünlichen, derjenige, der das Bein aufhebt, einen rotbraunen Kittel; kräftig treten die hellen Fleischfarben gegen diese neutralen und dunkeln Flecken hervor. Von unvergesslich kühner Auffassung ist der Heilige, der gleichsam an der Rahe eines Mastes emporgezogen wird, die zwei nervigen Arme ausgestreckt, wie ein Gekreuzigter, die Glieder jämmerlich verzerrt, als ob er zwischen Himmel und Erde hinge. Es ist weder körperlicher, noch seelischer Adel in ihm, er hat den knochigen Kopf, die muskulösen Arme und Beine, die hervorstehenden Rippen eines Lastträgers; die Henker haben das Aussehen stämmiger Seeräuber, die ein Segel hissen. Nie ist das Unmenschliche, das Barbarische eines Märtyrertodes in so roher und so ekel- und mitleiderregender Weise dargestellt worden, wie hier.



318. Ribera. — Die Verzückung des H. Franciscus von Assisi (Madrid, Museum).

Einen seiner Mönche, den *H. Franciscus von Assisi in Verzückung* (**318**) finden wir in demselben Museum. Der grosse Büsser sitzt vor einem Steine, auf dem ein Totenkopf und eine Geisselrute liegen. Es erscheint ihm ein Engel, der einen kristallenen Pokal mit klarem Wasser, dem Symbol der Reinheit des geistlichen Standes, trägt. Bei diesem Anblick gerät der Heilige in Verzückung; er wird zu dem Engel emporgehoben, sein Haupt hebt und beugt sich vor, sein Auge brennt, sein Mund keucht, seine Hände folgen der Richtung seines Geistes. Gegen den dunkeln Hintergrund tritt das volle Licht der Fleischpartien, das halbe Licht der braunen Kutte und der flimmernde Glanz der Wasserflasche herrlich hervor.

Den Heiligenlegenden ist das Bild der *H. Agnes* entlehnt, das die Dresdener Galerie besitzt (**319**). Diese heilige Jungfrau war eine Christin aus edlem Hause, die man mit einem

heidnischen Jüngling vermählen wollte; da sie sich dessen weigerte, beraubte man sie ihrer Kleider und führte sie in ein Bordell. Unterwegs wuchsen ihre Locken in wunderbarer Weise so lang und so dicht, dass sie sie ganz umhüllten. Als sie in ihrem Zimmer angekommen war, verbreitete sie um sich her einen Glanz, der einen Jeden, der sich ihr nähern wollte, zurückstiess, und als sie niederkniete um Gott zu danken, schwebte ein Engel aus dem Himmel herab, der ihr ein weisses Tuch brachte, sich zu bedecken. Dieses Motiv musste Ribera fesseln, und er hat es meisterhaft benutzt. Das schwere schwarze Haar bildet eine dunkele Stelle, gegen die das rührende schüchterne Mägdlein in hohem strahlendem Glanze hervortritt; das weisse Tuch vor ihr schimmert wie Silber, während der breit und saftig gemalte Engel in einem Nest von dichten Schatten versteckt ist. In der jungen Heiligen bildete Ribera seine Tochter Rosa ab. Er zeichnete das Stück *Jusepa de Ribera espanol* 1641.



319. Ribera. — Die H. Agnes (Dresdener Galerie).

Eine seiner biblischen Geschichten ist *die Anbetung der Hirten* aus dem Louvre (**320**). Das Stück ist bunter als seine gewöhnlichen Werke. Der Hirt im Schaffell rechts ist fast ganz weissgrau; Maria trägt ein rot- und blaues Gewand; das Kindlein ruht in seiner Krippe, hellweiss und mollig; ein totes Lamm, das die Hirten herbeigebracht haben, liegt wie ein Häuflein weisser Wolle am Boden. Stille Andacht malt sich auf aller Antlitz. Aber die Hirten und Hirtinnen sowohl wie der H. Joseph haben die starken Köpfe und Körper, die Ribera so bewunderte und so prächtig darstellte. Nur Maria hat hier das edle, reine Antlitz der spanischen Concepciones. Ribera zeichnete dieses Stück *Jusepa Ribera espanol Accademico romano F.* 1650.

Neben der Schule von Valencia blühte in Spanien die von Sevilla auf; etwas später aufgekommen, übertraf sie bald ihre Vorgängerin und brachte diejenigen Maler hervor, die der Ruhm ihres Landes wurden. Der erste, der sich in dieser Stadt einen Namen machte, war Juan de las Roelas, der dort etwa 1558 geboren wurde und von einer flämischen Familie abstimmte; er zog nach Italien und studierte in Venedig. In die Heimat zurückgekehrt, liess er sich in Olivares nieder, wo er eine kirchliche Pfründe, und damit den Beinamen, der Lizentiat oder der Geistliche, erhielt. Von 1607 bis 1616 arbeitete er in Sevilla, von letzterem Jahre an bis 1624 in Madrid. Im Jahre 1625 starb er zu Olivares. Flämische und italienische Regelmässigkeit und Anmut treten bei ihm stärker hervor als bei den meisten anderen spanischen Malern, obgleich auch bei ihm religiöse Vorwürfe den gewöhnlichen Stoff abgeben. Unter diesen hatte er eine Vorliebe für die Concepciones, (Unbefleckte Empfängnis) die schon zwei Jahrhunderte vor der feierlichen Verkündigung des Dogmas so zahlreich von spanischen Malern geschaffen wurden. Eine der



320. Ribera. — Die Anbetung der Hirten (Paris, Louvre).



vielen von Juan de las Roelas gemalten Concepciones befindet sich in der Dresdener Galerie (**321**). Man sieht die H. Jungfrau auf dem Halbmond stehend und über einem Meerbusen schwebend. Auf dem Strande liegen ihre symbolischen Kennzeichen verstreut. Sie trägt ein rotes Kleid und einen blauen Mantel, den zwei Engel aufhalten. Über ihr Haupt halten zwei kleinere Engel eine Krone. Maria ist nicht nur als die unbefleckt Empfangene abgebildet, was schwer auszudrücken wäre, sondern sie wird nach der spanischen mystischen Auffassung als die reinste unter den Jungfrauen dargestellt, als die von Gott Auserwählte, an der kein Flecken, keine Makel haftet, die sich über die Erde erhebt, und der sich nur Engel nähern dürfen.

Das siebzehnte Jahrhundert war das goldene Zeitalter der spanischen Kunst; nach einer Reihe von Niederlagen verlor das Land mit erstaunlicher Schnelligkeit einen grossen Teil seiner Besitzungen; es ging zurück und verarmte unter unfähigen Königen und Staatsmännern, aber es machte ruhmreiche Eroberungen auf dem Gebiete der Kunst: es erzeugte Schriftsteller wie Cervantes, Dramatiker wie Lope de Vega und Calderon de la Barca, eine grosse Schar von originellen Bildhauern, Maler wie Velasquez, Murillo und Ribera. Die Malkunst machte sich ganz von dem Gängelbande der Italiener los und ging entschlossen ihren eigenen Weg.



321. Juan de las Roelas. — Die unbefleckte Empfängnis (Dresdener Galerie).

Voran schritt Francisco Herrera der Ältere, der 1576 zu Sevilla geboren wurde. Er stand unter dem Einfluss Juan de las Roelas', prägte aber dessen Eigenheiten viel entschiedener aus. In seinen späteren Jahren, nach 1647, verliess er seine Geburtsstadt und liess sich in Madrid nieder, wo er 1656 starb. Er hatte ein rauhes Temperament, und so ist auch seine Manier von einer bis zum Ungestüm schreitenden Kühnheit. Er malte Fresken, die verloren gegangen sind, und Altarstücke, die sich durch breiten Pinselstrich, kraftvolle Lichtwirkungen und eigentümliche Auffassung auszeichnen.

Sein bekanntestes, sehr merkwürdiges Werk ist *der H. Basilius seine Lehre vortragend* aus dem Louvre (**322**). Der Kirchenvater, in bischöflichem Ornat, sitzt inmitten einer Schar von Geistlichen und Klosterbrüdern, die ihm zuhören und seine Worte aufzeichnen. Rechts sieht man die Heiligen Bernardus und Dominicus, links den Bischof Diego, Oberinquisitor und den H. Petrus Martyr. Es sind alles Maenner mit grossen mächtigen Köpfen, breit und rauh gemalt, realistisch gezeichnet, von ungezwungener Bewegung, voll Leben, sie haben die Feder in der Hand, zum Schreiben bereit, die Aufmerksamkeit steht auf den Gesichtern in immer wechselnden Zügen zu lesen: ihre schlaffen zerknüllten Infeln, ihre flatternden Kutten, die mutwillige Kappe eines von ihnen verleihen der ganzen Schar eher das Aussehen einer wandernden Schauspielertruppe, als das einer Gruppe ehrfurchtgebietender Theologen. Es ist wenig Farbe in dem Gemälde, aber die Licht-



322. Herrera der Ältere. — St. Basilius seine Lehre vortragend (Paris, Louvre).

wirkungen sind stark; die mächtigen, schwarzen Männer treten kräftig hervor gegen die hellbraunen Kutten und das blaue Himmelsgewölbe. Es ist ein Werk der Kraft: die Lehrer der Religion treten hier als mächtige, Ehrfurcht einflössende Weltbezwinger auf, trotz ihres Aussehens wie abgerissene Mönche und zerzauste Bischöfe.

Noch einen Fortschritt macht die sevillanische Schule mit Francisco Zurbaran, einem der grossen spanischen Maler. Er wurde 1598 zu Fuente de Cantos geboren, kam schon jung nach Sevilla und arbeitete dort bei Juan de las Roelas; er eignete sich die Manier seines Meisters und Francisco Herraras an. Er war vor allen anderen der Mönchsmaler; er zeigt uns noch mehr als seine Vorgänger, eine wie mächtige Rolle die Klöster in Spanien spielten, und wie Geistliche und Weltliche in vertraulicher Gemeinschaft lebten. Seine Malerei überbietet noch die seiner Vorgänger an Kühnheit, er giebt die Natur getreuer und schonungsloser wieder; die Charakterzüge der spanischen Schule gelangen in seinen Werken zur völligen Reife.



323. Zurbaran. — Die Bestattung des H. Bonaventura (Paris, Louvre).

Die *Bestattung des H. Bonaventura* (**323**) aus dem Louvre giebt uns eine ausgezeichnete Probe seiner Manier. Der Heilige liegt in bischöflichem Gewande auf der Bahre ausgestreckt, das Kreuz in den gefalteten Händen. Vor der Bahre knieen drei betende Männer; hinter der Bahre steht eine dicht gedrängte Gruppe: ein König, ein Papst, Mönche, dunkle, schwarze mächtige Männer gegen einen dunkeln Hintergrund. Es ist wenig oder gar keine Farbe zu sehen, nur der rote Kardinalshut auf dem Bette und das goldene Messgewand des toten Bischofs. Weiter ist alles dunkel, starr, streng, massiv in der Malerei: die in schlichter Einfalt so ganz in

den Vordergrund gerückte Leiche, die mit tiefer Inbrunst betenden, klagenden und jammernden Geistlichen im Vordergrunde bilden ein kräftig gemaltes Stück Wahrheit und Natur. Noch charakteristischer sind die Figuren hinter der Bahre. In eifrigem Gespräch, mit lebhaftem Händespiel stehen der König und der Papst, als ob keine Leiche ihnen Ruhe geböte; ebensowenig gerührt sind die zwei Mönche in der Mitte. Sie sind alle wahre Menschen, denen jede Verstellung fremd ist, und die sich unbekümmert geben wie sie sind. Der Maler scheint der Liebhaberei seiner Vorgänger, die Personen mit ihrer eigentümlichen Kopfbedeckung zu malen, getreu bleiben zu wollen: in dieser Szene, wo sie sich so zwanglos unterhalten, malt er den Papst mit der Tiara, den König mit der Krone, den Bischof mit der Infel auf dem Haupte.



324. Zurbaran. — Das Jesuskind auf dem Kreuze schlafend (Madrid Museum).

Zurbaran versteht auch Zartheit in seine tiefempfundenen Szenen zu legen. In seinen betenden Mönchen ist er ein Vorläufer Murillos, in seinen anderen Gemälden vereinigt er Holdseligkeit und Wehmut. So in seinem *Jesuskind auf dem Kreuze schlafend* aus dem Museum zu Madrid (**324**). Der junge Gottmensch mit langen, losen Kinderlocken, nacktem Oberleib, den Unterleib mit einer roten Draperie bedeckt, hat sich schlafen gelegt. Das Haupt ruht auf der rechten Hand, das volle Licht fällt auf sein engelhaftes Antlitz; es ist lauter Ruhe und Lieblichkeit, was aus dem zarten Kinde zu uns spricht. Das Dunkel seiner letzten Lebenstage, das Leiden, das ihm bevorsteht, wird durch das Kreuz, auf das er sich ahnungslos hingestreckt hat, angekündigt. Welcher zart und dichterisch empfundene Gegensatz zwischen dem sonnigen Morgen dieses Kinderlebens und dem düsteren Ausgang, den diese Martergeräte ahnen lassen!

Wer hätte eine so zarte Saite in dem Gemüte des rauhen Malers der Bestattung des H. Bonaventura erwartet!

Den Höhepunkt ihrer Blüte erreichte die sevillanische und die ganze spanische Schule mit VELASQUEZ und Murillo. Ersterer, der grössere der Beiden, war vor allen anderen der Vertreter des Realismus. Mit H. Greco, Herrara dem Älteren, und besonders mit Ribera hatte diese Richtung ihren höchsten, vollendetsten Ausdruck erreicht. Wollte sie nicht in Übertreibung und Ausschweifung verfallen, so musste sie eine Veränderung erfahren, und dies geschah durch Velasquez. Er erbte von seinen Vorgängern den breiten, kräftigen Pinselstrich, die Herrschaft des Lichts über die Farbe, die unmittelbare und schonungslose Wiedergabe der Wahrheit, aber er mied die Übertreibung, milderte den gewaltigen Gegensatz von Hell und Dunkel; seine Töne sind grauer, silbriger, seine Malerei ist satter. Er trieb die Beobachtung und Wiedergabe des wahren Lebens zum Äussersten, ohne in all zu grosse Gewaltsamkeit und Manieriertheit zu verfallen. Er war einer der grössten Porträtmaler, die die Welt kennt, und in diesem Zweige seiner Kunst ahmte er Tizian nach, den er zuerst in Madrid und später in Venedig, ausgiebig kennen gelernt hatte.



325. Velasquez. — Die Anbetung der Hirten (London, Nat. Galerie).

Er wurde 1599 in Sevilla geboren; sein Vater hiess Juan Rodriguez de Silva, seine Mutter Geronima Velasquez; er wurde Diego Rodriguez de Silva y Velasquez getauft. In der Geschichte führt er einfach den Namen Velasquez. Er ging zuerst bei Herrera dem Alten in die Lehre, der einen überwiegenden Einfluss auf ihn ausübte, darauf bei Pacheco, einem tüchtigen Maler, der ihn sehr hoch schätzte und ihm, als er erst neunzehn Jahre alt war, seine Tochter zur Frau gab. Im Jahre 1622 reiste er zum ersten Mal nach Madrid, wo er die reiche Kunstsammlungen des königlichen Hofes kennen lernte und das Reiterbild des Kaisers Karl von Tiziano sah, das einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte. Er kehrte bald nach Sevilla zurück, von wo Olivares, der allgewaltige Minister Philipps IV., ihn im Jahre 1623 wieder nach Madrid zurückberief. Der König fesselte ihn als seinen Hofmaler an sich und überhäufte ihn mit allerlei Titeln und Gunstbeweisen. Bis zu seinem Tode im Jahre 1660 malte er für den König und für die Grossen des Landes. Im Jahre 1628 traf er in Madrid mit Rubens zusammen, der grosse Achtung vor ihm zeigte und ihm dringend eine Reise nach Italien empfahl. Er folgte

denn auch diesem Rate, weilte anderthalb Jahr in Italien und studierte die grossen Meister; 1648 reiste er zum zweiten Male hin und blieb dort zwei und ein halbes Jahr.

Weder Rubens, mit dem er vertraulich verkehrte, noch die italienischen Meister, Tiziano ausgenommen, übten irgend welchen nennenswerten Einfluss auf ihn aus. Velasquez war und blieb ein spanischer, ursprünglicher Maler. Er vervollkommnete sich selbst und ging von den dunkleren Tönen, die er sich von seinen sevillanischen Meistern angeeignet hatte, immer mehr zu dem harmonischen Hell und Grau, von dem Schulmässigen und Angelernten zum Natürlichen und Ursprünglichen über.

Eines seiner frühesten Stücke ist *die Anbetung der Hirten* aus der National Gallery zu London (**325**). Er malte es zu Sevilla, und folgte darin der Manier Riberas. Maria mit dem



326. Velasquez. — Die Zecher (Madrid, Museum).

Kindlein sitzt links, Joseph steht rechts neben ihr. Die Hirten und Hirtinnen sind eingetreten, und Maria hat die Decke aufgehoben, ihnen das Kind zu zeigen. Neugierig und ehrfurchtsvoll drängen sie sich vor: ein bejahrter Hirte, der in Anbetung die Hände faltet, eine alte Hirtin, die auf seine Schultern und seinen Kopf gestützt, aufmerksam und mit Kennerblick zusieht, ein Knabe, der ein Huhn darbietet und einen Brotkorb auf den Boden gestellt hat, ein kleinerer, der die Flöte spielt, eine junge Hirtin, die einen Korb mit Tauben auf der Schulter trägt. Auf dem Boden liegen zwei Lämmer mit zusammengebundenen Füssen. In der Luft schwebt ein Engel, der den Hirten die frohe Nachricht gebracht hat. Die Dunkelheit der ganzen Szene und die dichten Schatten erinnern an Ribera und an ein Nachtstück, obgleich genügendes Licht sie durchleuchtet, und die bedeutendsten Figuren in weisser kühler Klarheit

hervortreten. Die Hirten haben die groben Linien und Köpfe der Vorgänger Velasquez', nur Maria ist ein feines Weibchen, jedoch keine Heilige, sondern ein sorgsames Mütterchen. Das Talent des Malers macht sich schon bemerkbar, aber noch nicht seine hohe Ursprünglichkeit.

Wenige Jahre darauf malte Velasquez eines seiner berühmtesten Stücke: *die Zecher* (los Borrachos) aus dem Museum zu Madrid (**326**). Er verfertigte es für den König, der ihm dafür im Jahre 1629 hundert silberne Dukaten bezahlte. Die Spanier sind keine Zecher, für sie giebt es keinen gröberen Schimpfnamen als „Trunkenbold" uns es darf und Wunder nehmen, dass Velasquez eines seiner grössten und hervorragendsten Stücke der Verherrlichung des so sehr verabscheuten Lasters widmete. Man muss wohl annehmen, dass es darauf abgesehen



327. Velasquez. — Die Schmiede des Vulkan (Madrid, Museum).

war, mit der Fabellehre der Alten seinen Spott zu treiben, wie es Jordaens in seinem Jupiter und in seinen Bacchus-Gemälden tat. Bacchus ist nämlich die Hauptfigur in dieser Schlemmergesellschaft. Der Gott des Weines, dem einer seiner Getreuen, ein Satyr, folgt, hat sich auf ein Fass gesetzt und teilt Rebenkränze aus. Derjenige, der damit beehrt wird, ist ein Soldat, wahrscheinlich ein Veteran, der sich in Flandern zur Gefolgschaft des Bacchus hat anwerben lassen. Ein links am Boden Kauernder trägt schon die Lorbeeren auf dem Haupte; vier andere warten, bis sie an die Reihe kommen. Dicht vor dem Zuschauer sitzt ein lustiger Zecher, der im Genusse des süssen Weines, den Becher zärtlich umfassend, schwelgt und aus vollem Halse lacht, wobei er seine weissen Zähne zeigt. Die zwei folgenden sind schon etwas verblödet und verkommen im Dienste des Gottes; ein Anderer erzählt einem Dazu-



328. Velasquez. Die Übergabe der Stadt Breda (Madrid, Museum).



tretenden mit Rührung von der unsäglichen Wonne des Trunkes. Es ist eine Szene aus den Schelmengeschichten, die das stolze Spanien damals so gerne erzählen hörte. Velasquez zeigt sich darin als einen vollendeten Realisten, einen Meister in der Darstellung des Gegensatzes von Hell und Dunkel. Die Szene geht unter freiem Himmel vor sich, und trotzdem ist es, als ob ein unsichtbarer Schirm auf einige Figuren dunkele Schatten werfe. Dagegen tritt in mildem prachtvollem Glanze das jugendlich blühende Incarnat des Bacchus, und in reichgetönter Beleuchtung Körper und Kleidung der Zecher hervor.

Ein Stück, dessen Vorwurf aus derselben Quelle stammt, ist *die Schmiede des Vulkan* (**327**). Velasquez malte es im Jahre 1629 oder 1630 während seines ersten Aufenthaltes in Italien. Es ist ebenfalls ein mythologisches Stück. Vulkan ist mit vier seiner Gefährten an der Arbeit: da tritt Apollo herein und bringt ihm die traurige Nachricht, dass seine Gattin Venus sich von Mars habe verführen lassen. Gewaltig ist die Wirkung dieser Mitteilung: Vulkan, der am Amboss steht, lässt das Eisen liegen, das er mit der Zange festhält; sein Arm mit dem Hammer bleibt halb aufgehoben; die ganze Schmiede schweigt und blickt erstaunt und entsetzt den strahlenwerfenden Gott an, der diese Hiobspost bringt. Hätte der Verräter doch nur dem Meister der Schmiede im Vertrauen sein Unglück mitgeteilt; aber nein, er ist gekommen, es ihm in Anwesenheit aller Gesellen zu verkünden! Auch hier wird die Majestät der Götter gar wenig respektiert, umsomehr aber wird der menschlichen Wahrheit Ehre erwiesen. Die Arbeiter sind Prachtstücke von nackten Männern, göttlicher als der lahme Gott der Esse und der weichliche Sonnengott. Der Gedanke, in Ribera's Manier den Kontrast von Hell und Dunkel in dem Gemälde des strahlenumkränzten Phöbus und der durchräucherten Schmiede mit der flammenden Esse wiederzugeben, musste Velasquez natürlich reizen. Aber er liess sich nicht ganz davon beherrschen, unter dem Einfluss der hellen, heiteren, bunten Malereien, die er in Italien kennen gelernt hatte, milderte er seine Töne, machte sein Licht schmelzend, seine Schatten durchsichtig. Es ist sein Meisterstück von Nachtmalerei und eines seiner Meisterwerke überhaupt.



329. Velasquez. — Der Kardinal-Infant auf der Jagd (Madrid, Museum).

Das berühmteste von Velasquez' Werken ist *die Übergabe der Stadt Breda* (**328**) aus dem Museum zu Madrid. Diese Übergabe fand am 5. Juni 1625 statt. Es ist nicht genau anzugeben, wann das Stück gemalt wurde, wahrscheinlich zwischen 1635 und 1640. Die Belagerung hatte Monate lang gedauert. Die Spanier standen unter dem Befehl des Marquis Ambrosius Spinola, die Holländer unter dem des Prinzen Moritz und später Friedrich Heinrichs von Nassau, der drei grössten Feldobersten ihrer Zeit Beide Parteien legten dem

Ausgang die grösste Wichtigkeit bei. Die Siegesnachricht wurde in Madrid mit lautem Jubel empfangen; solch einen Sieg, sagte man, hätten die Spanier seit der Seeschlacht von Lepanto nicht mehr davongetragen. Die Bedingungen waren äusserst günstig und ehrenvoll für die Besiegten. Der Gouverneur, Justus von Nassau, ein unehelicher Sohn Wilhelms des Verschwiegenen, durfte mit allen seinen Offizieren und Soldaten, mit wehenden Fahnen, geschultertem Gewehr und klingendem Spiel in Kriegsordnung ausziehen. Der Gouverneur sollte Spinola die Schlüssel der Festung überreichen. Diesen letzten Akt hat der Maler dargestellt. Das Stück ist nicht nur das hervorragendste Werk Velasquez', es ist vielleicht das packendste Kriegsstück, das je gemalt wurde. Das Doppelmotiv von Krieg und Frieden ist in gelungenster Weise dargestellt. Die Gruppe der zwei Kriegsobersten, Justus von Nassau, sich ergebend und mit Ehrfurcht zu seinem Sieger emporblickend, und Spinola freundlich, vertraulich die Hand auf die Schulter seines Gegners legend, ist unvergesslich. Es ist das Symbol des Sieges und des Friedens. Die bewaffneten Offiziere, das stampfende Ross, der hochragende Wald von Lanzen, ein eigentümlicher Zug, der dem Stücke den Namen *las Lanzas* eintrug, die ausziehenden Soldaten, die zerstörten Gebäude im Hintergrunde, der aufsteigende Rauch verkünden in ergreifender Weise den Krieg mit seinem heftigen Ringen, seiner furchtbaren Verheerung. Die Morgensonne eines Frühlingstages bescheint diese Szene; helles, weiches, duftiges Licht verschleiert den Horizont, gegen den die Figuren im Vordergrunde kräftig hervortreten; kräftiges, helles Licht fällt auf die Mitte des Bildes und hebt die Hauptfiguren, an erster Stelle den Kopf Spinolas, hervor. In der Masse ist wenig und nur sehr zarte Farbe zu spüren: das weiss- und blaue Banner, der weisse Kragen, die goldgestickte Rüstung. Im grossen Ganzen herrscht der graue silbrige Ton vor, den Velasquez damals bevorzugte, und in dem die düsteren schweren Schatten seiner früheren Manier und der seiner Vorgänger ganz geschwunden sind.



330. Velasquez. — Don Balthasar Carlos (Madrid, Museum).

Velasquez war zu seiner Zeit und in seiner Heimat besonders als Porträtmaler berühmt und er verdiente mit Recht den grossen Namen, den er sich in diesem Fache erwarb. Er malte alle Mitglieder der königlichen Familie und viele derselben mehrmals, die Grossen des Hofes und des Landes. Kein Wunder dass der Künstler, der die Wahrheit freimütig ins Auge fasste, der das Leben in seiner äusseren Bewegung und in seinen inneren Regungen wiederzugeben verstand, ein hervorragender Porträtmaler wurde. Wir bilden einige seiner besten hierher gehörenden Werke ab.

Der *Infant Ferdinand*, Bruder Philipps IV., gewöhnlich der Kardinal-Infant genannt (**329**), befindet sich im Museum zu Madrid. Nach dem Alter des 1689 geborenen Fürsten zu urteilen, muss es im Jahre 1628, kurz vor Velasquez' erster Reise nach Italien, gemalt worden sein. Ferdinand war, wie sein Bruder Philipp, ein leidenschaftlicher Jäger, beide galten für die unerschrockensten und besten Schützen ihres Landes, kein Wunder also, dass er sich von Velasquez zum ersten Male mit Flinte und Hund malen liess. Er war neun Jahre alt, als er das Erzbistum von Toledo erhielt und zwei Jahre später wurde er zum Kardinal ernannt. Obgleich ihm diese höchsten kirchlichen Würden verliehen wurden, fühlte er keinen Beruf zum Priestertum, und er lag seinem Bruder unablässig an, ihm den Eintritt ins Heer zu gestatten. Als dann die Infantin Isabella, Statthalterin der spanischen Niederlande, ihr Ende nahen fühlte, erklärte sich Philipp endlich bereit, seinen Bruder als Nachfolger seiner Tante dorthin zu schicken. Ferdinand reiste im Jahre 1632 über Italien und Deutschland nach den Niederlanden, er gewann unterwegs die Schlacht von Nördlingen und kam hier im Jahre 1634 an. Er bewährte sich als tüchtiger Feldoberst und Politiker, starb aber schon im Jahre 1641. Aus der freien Behandlung der Gewandstücke geht wohl hervor, dass nur der Kopf etwa 1628 vollendet, das Übrige aber mehrere Jahre später, wahrscheinlich im Jahre 1635 nachgetragen wurde. Der prachtvolle Hund, die breit gemalte Landschaft vollenden in glücklichster Weise das Bild des fürstlichen, fein gebauten Jägers.



331. Velasquez. — Der Graf-Herzog von Olivares (Madrid, Museum).

Der *Prinz Balthasar Carlos* aus dem Museum zu Madrid (**330**) stellt den ältesten Sohn Philipps IV. dar, der 1629 geboren wurde und 1646 starb. Er war ein Wunder von Lebhaftigkeit und Unerschrockenheit. Als er sechs Jahre alt war, ging er schon auf die Jagd und schoss einen Keiler an, was seinen Vater und seinen Onkel Ferdinand mit Freude und Stolz erfüllte. In demselben Alter malte Velasquez ihn zu Pferde in der Kleidung und Haltung eines Feldobersten. Man kann sich kein unverzagteres Männlein denken als diesen, als General gekleideten Knirps auf feurigem Rappen, den Schleier über die Brust, den Marschalstab über den Kopf des Pferdes gehoben, herausfordernd ins Weite blickend. Schräg aus der Ferne kommt er herangesprengt, sodass er stark verkürzt gesehen ist. Einen dunklen Flecken bildet das schwarze Tier gegen den sehr hellen Hintergrund, und glänzend wirkt der bunt gekleidete Knabe zwischen diesem Licht und Dunkel. Keine bessere Vorstellung von der Unerschrockenheit des kleinen Prinzen konnte der Maler uns geben, als indem er ihn so zwischen Himmel und Erde dahingallopieren liess.

Der *Graf-Herzog von Olivares* war der erste Minister Philipps IV., und der allgewaltige Günstling des Königs; er war auch der grosse Gönner Velasquez', der ihn wiederholt



332. Velasquez. — Papst Innocentius X. (Rom, Doria Palast).

abbildete. Das berühmteste dieser Porträts ist das im Museum zu Madrid befindliche (**331**). Es wurde etwa 1637 gemalt, kurz nach dem des Infanten Balthasar-Carlos und in derselben Manier. Der Graf-Herzog, der ein vortrefflicher Reiter war, sitzt auf einem Rappen. Er trägt einen Harnisch aus poliertem Stahl mit goldenen Nägeln, einen Federhut, einen Spitzenkragen, und einen Schleier, der ihm über die Schulter an der Seite in einer breiten, goldgestickten Schleife herabhängt. Seine Erscheinung war ohne Eleganz, er hatte eine schiefe Schulter, einen hohen Rücken und trug eine Perücke. Er war kein Krieger und führte nie ein Heer an, gab sich aber gerne als einen tapferen und umsichtigen Feldobersten und wünschte von Velasquez in dieser angemassten Eigenschaft gemalt zu werden. Gegen den klaren mit dünnen Wolkenschichten bedeckten Himmel sprengt das Pferd dahin, der Reiter wendet den Kopf um, wie wenn er die Truppen ermuntern wollte, ihm aufs Schlachtfeld zu folgen. Hochmütig und stolz blickt er über die Schulter seine Heerhaufen an, er ist der furchtlose Reiter und der energische Führer und Gebieter: das Stück ist ein meisterhaftes Charakterbild.

Im November des Jahres 1648 verliess Velasquez Madrid, um seine zweite Reise nach Italien anzutreten; im Juni des Jahres 1651 kehrte er nach Spanien zurück. Während seines Aufenthaltes in Rom malte er das Porträt des damaligen *Papstes Innocentius X.*, das im Doria-Palast zu Rom aufbewahrt wird (**332**). Der Papst ist, in einem roten Sessel sitzend, mit roter Mütze, rotem Schulterkragen und weissem Chorhemd gegen einen dunkelbraunen Hintergrund abgebildet. Seine beiden Arme ruhen auf den Seitenlehnen des Sessels; die linke Hand hält einen Brief, auf dem zu lesen steht: „An Seine Heiligheit Innocentius X. von Diego de Silva Velasquez, Kammermaler seiner Katholischen Majestät". Der Papst hatte unter allen Nachfolgern des H. Petrus einen



333. Velasquez. — Las Meninas (Madrid, Museum).

der am wenigsten anziehenden Köpfe, seine Züge waren grob. Dennoch wusste Velasquez, ohne die Wahrheit zu beeinträchtigen, eine imposante Erscheinung aus ihm zu machen. Hochvornehm sitzt er in seinem Sessel; scharf und voll Leben blicken seine Augen aus dem Rahmen; man vergisst die unschönen Teile des Gesichtes, die starke Nase, den breiten Mund, das plumpe Kinn, den dünnen Bart, um nur den mächtig gebauten Kopf und den ehrfurchtgebietenden Ausdruck zu behalten. Ungewöhnlich breit und leicht ist das Porträt gemalt, ein Wunder von dünnem, flüchtigem Pinselstrich, von ergreifender, mit geringen Mitteln erzielter Wirkung.

Als das vollendetste aber seiner Porträts gilt die *Familie Philipps IV.* (**333**), gewöhnlich die „Meninas" (Kammerjungfern) genannt, im Besitze des Museums zu Madrid. Es stellt eine häusliche Szene aus dem Königlichen Schloss dar. Es herrschte dort die Sitte, dass, wenn eine Infantin trinken wollte, ein Page ein Glas mit Getränk brachte, und es einer Kammerfrau überreichte, die es knieend der Königstochter darbot; ihr gegenüber kniete dann eine zweite Kammerjungfer, welche die Serviette reichte, und neben dieser stand eine Ehrendame. Solch eine Gruppe erblicken wir hier. Die kleine Infantin, Margareta Maria, vier oder fünf Jahre alt, steht in der Mitte, von zwei Kammerjungfern (*Meninas*), Dona Maria Agustina Sarmiento und Dona Isabel de Velasco, umgeben. Erstere kniet nieder, um der Infantin einen Becher darzureichen, letztere hebt leicht ihr Kleid auf und verbeugt sich tief vor der Infantin. Rechts steht die Zwergin, Maria Barbola, und der Zwerg Nicolasito Pertusato, der dem grossen Hund, welcher auf dem Boden liegt, einen Fusstritt giebt. Links sieht man Velasquez neben einer grossen Leinwand stehen, die er bemalt; er hält den Pinsel in der einen, die Palette in der andern Hand. Dahinter steht die Ehrendame Frau Marcela de Ulloa in Klostertracht, und ein Zimmerhüter. Im Hintergrunde Joseph Nieto, der Hausmarschall der Königin, der den Vorhang aufschlägt und also die Aussicht auf den freien Himmel eröffnet. An der Hinterwand hängen zwei Gemälde und ein Spiegel, der das Bild des Königs und der Königin zurückwirft, welches Velasquez malt. Die hier dargestellte Szene ist folgendermassen zu deuten: Velasquez ist in seinem Atelier beschäftigt, den König und die Königin zu malen. Man sieht nicht die Gesichter der fürstlichen Personen, die mit dem Rücken dem Zuschauer zugewandt sein müssen, deren Vorderseite wir aber im Spiegel sehen. Da ist die kleine Infantin mit ihrem Gefolge hereingekommen, und der König, von der Holdseligkeit des Kindes und der prachtvollen Lichtwirkung, welche die offenstehende Tür im Hintergrunde hervorrief, ergriffen, befahl Velasquez, die Szene zu malen. Dies tat er, und so entstand dieses herrliche Werk. Herrlich ist es in der Tat, wenn man es in dem kleinen Saale sieht, in dem es in den letzten Jahren ganz allein in kräftiger Beleuchtung, gleichsam in einem Heiligtum, ausgestellt ist. Licht und Farbe wirken glänzend.



334. Alonso Cano. — Madonna (Madrid, Museum).

blendend. Die kleine Infantin bildet mit ihrem weissen Atlaskleide den Mittelpunkt dieser Helligkeit, die anderen Personen verlieren stufenweise an Glanz; die hintersten sind in Dämmertönen gehalten. Durch die offene Tür fällt, wie bei Pieter De Hoogh, das blendende Sonnenlicht herein, das die Hinterwand im Halbdunkel lässt, den Vordergrund aber mit herrlichem Glanze überflutet. Wenig Farbe, etwas Blau und Grün, hier und da ein Fleckchen Rot, im übrigen aber ein Glanz von hellem weissem Lichte, auf den vorderen Figuren aufleuchtend, in den weiter zurückstehenden gemildert. Die Meninas sind, trotz ihrer possierlichen Altweiberröckchen, allerliebst, jung und zart, wahre Kleinode. Der König soll von diesem Gemälde so sehr entzückt gewesen sein, dass er selbst auf Velasquez' Kleid das rote San-Iago-Kreuz malte, das der Künstler auf der Brust trägt.



335. Alonso Cano. — Der Engel den Leichnam Christi stützend (Madrid, Museum).

Alonso Cano war ein Zeitgenosse Velasquez', er wurde 1601 in Granada geboren und kam noch jung mit seinen Eltern nach Sevilla, wo er Mitschüler Velasquez bei Pacheco wurde. Im Jahre 1637 wurde er infolge eines Duells genötigt, nach Madrid überzusiedeln, wo er bis 1652 blieb. In diesem Jahre erhielt er eine Pfründe zugewiesen in seiner Vaterstadt und blieb dort weiter bis zu seinem Tode im Jahre 1667 tätig. Er erfreute sich eines grossen Rufes, nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer; nach spanischer Gewohnheit pflegte er seine Holzbilder mit vieler Sorgfalt und Kunst zu bemalen. Er unterscheidet sich darin von seinen Vorgängern, dass seine Manier im allgemeinen sanfter und weicher ist. Zwar malt er noch breit und liebt Lichteffekte, aber die kräftige Wirkung der Schatten, der rücksichtslose Freimut in der Wiedergabe der Natur wird bei ihm gemildert. Obgleich er nicht in Italien studierte, ist etwas Italienisches in seine spanische Art gedrungen, das mehr an die allgemeine harmonische Weltkunst erinnert, als an die kräftigen Eigentümlichkeiten, die wir in der Kunst seines Landes bewundern.

Eines seiner Werke aus dem Museum zu Madrid ist *Unsere Liebe Frau, ihr Kind anbetend* (**334**). Die Madonna sitzt im freien Felde in einer gebirgigen Gegend mit einigem Gesträuch auf den Seiten, und Kräutern und Blumen im Vordergrunde. Sie trägt ein rotes Kleid und einen blauen Mantel. Wie bei den meisten spanischen Madonnen fällt ihr langes reiches Haar lose auf ihre Schultern herab; sie hält das Kind, das nackt auf ihrem Schosse liegt, mit beiden Händen fest. Zärtliche Wehmut prägt sich in ihren üppigen, regelmässigen Zügen aus, sie betet ihr Kind mit Ehrfurcht und Besorgnis an; der kleine Jesus ist ein liebliches Kind, mollig und blank. Es ist eine vollkommen ruhige Gruppe von natürlicher Schönheit, klarem Lichte, satter Farbe.

Ein anderes Stück aus demselben Museum ist *der Engel, den Leichnam Christi*

stützend (**335**). Der tote Christus ruht auf einer leichten Erhebung des Bodens, mit gesenktem Haupte, schlaffen herabhängenden Gliedern, vom Leiden erschöpft, aber nicht abgezehrt, regungslos, aber nicht im Tode erstarrt, in glücklicher Haltung ohne gesuchte Linien. Ein Engel, auf dessen Antlitz sich tiefe Betrübnis malt, unterstützt ihn, indem er ihn an beiden Schultern hält. Eine einfache, wahre, und dennoch sehr originelle Gruppe.



336. Juan de Pareja. — Die Berufung des H. Matthäus (Madrid, Museum).

Velasquez bildete wenige Schüler, und keiner war mit dem Meister zu vergleichen. Der am vorteilhaftesten bekannte war JUAN DE PAREJA. Dieser war von Geburt ein Sklave des Velasquez; er blieb lange Jahre in seinem Dienste, begleitete ihn auf seinen zwei Reisen nach Italien, und war sein Gehilfe in Madrid, wo er seine Farben rieb und ihn fortwährend an der Arbeit sah. In dieser Weise erlernte er die Malkunst. Als er sich erkühnte, selbst ein Stück zu malen, dünkte es dem König so verdienstlich, dass er Velasquez befahl, ihm die Freiheit zu schenken. Pareja, der etwa 1606 zu Sevilla geboren war, hatte damals das Alter von 45 Jahren erreicht, und fuhr bis zu seinem Tode im Jahre 1670 fort zu malen. Er schuf viele Porträts und auch einige Historienstücke; die meisten seiner Werke sind verloren gegangen, oder unter einem anderen Namen bekannt. Er ahmte natürlich seinem Meister



337. Murillo. — Die Geburt Mariä (Paris, Louvre).

nach: in der breiten, flotten Malweise, dem starken Auftragen der Farben, nach Velasquez' zweiter Manier, und der geschickten Komposition seiner Stücke.

Das berühmteste seiner Werke ist *die Berufung des H. Matthäus* aus dem Museum zu Madrid. (**336**). Christus tritt in die Amtsstube des Zöllners und mahnt ihn, seine Stellung aufzugeben und ihm zu folgen. Matthäus, der im Staate eines reichen Orientalen am Tische sitzt, legt die eine Hand auf die Brust und fragt den Heiland, ob er ihn wirklich ruft. Am Tische sitzt ein alter Mann und schreibt, ein anderer in der Kleidung eines flämischen Offiziers sitzt auf der Seite, noch mehrere andere um ihn herum. Links steht der Maler selbst, der ein Papier in der Hand hält, auf dem zu lesen steht *Juan de Pareja en el ano* 1661. Ein offenes Fenster und eine geöffnete Tür verbreiten reichliches Licht in dem Gemach; auf dem Tische liegt ein bunter orientalischer Teppich. Es ist ein weiss komponiertes, gewandt ausgeführtes Historienstück, aber man vermisst die hohe Ursprünglichkeit und die packende Naturwahrheit des Meisters.



338. Murillo. — St. Elisabeth die Kranken pflegend (Madrid, Museum).

Der grosse Meister der sevillanischen und zugleich der spanischen Schule neben Velasquez ist Bartholomeo Esteban Murillo. Er wurde am 1. Januar 1618 getauft und wahrscheinlich am Tage zuvor geboren. Er hatte den unbedeutenden Maler Juan del Castillo zum Meister, von dessen trockener Manier er nichts beibehielt. Erst später, als Pedro de Mayo, der in England unter Van Dyck studiert hatte, im Jahre 1642 nach Sevilla gekommen war und dort die Manier des grossen flämischen Malers zu Ehren gebracht hatte, fand Murillo seinen eigenen Weg. Er siedelte nach Madrid über, wo er mit Velasquez verkehrte, der ihm nützliche Winke gab und ihm die Gelegenheit bot, die Werke Rubens', Van Dycks, Tizianos und mehrerer anderer Meister, von denen der königliche Hof Gemälde besass, kennen zu lernen. Im Jahre 1645 kehrte er nach Sevilla zurück, wo er bis zu seinem Tode 1682 fast ununterbrochen tätig blieb.

Es ist eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der spanischen Schule, dass ihre zwei hervorragendsten Meister sich in das Gebiet der heimatlichen Malkunst teilten und jeder in dem gewählten Fache den Gipfel der Vollendung erreichte. Velasquez war der bedeutendste Vertreter des Realismus, der scharf beobachteten und kühn wiedergegebenen Wahrheit; Murillo wählte sich das andere Genre, den religiösen Idealismus, der sich in Spanien in träumerischen Mystizismus, überirdische Verzückung kleidet. Er ist der Maler der Visionen,

der schmachtenden, verzehrenden Liebe zu Gott, die die Seele des Menschen in höhere Sphären emporzieht und auch seinen Körper der Erde entführt. Seine Manier entspricht diesen glühenden, weichen Empfindungen: sie ist warm, schmelzend, duftig. Seine Figuren atmen Liebe, sind lieblich, verführerisch, mehr himmlisch als irdisch.

Eines seiner berühmtesten Werke und zugleich eines der ersten seiner erneuerten Manier ist *die Geburt Mariä*, die er 1655 für die Kathedrale von Sevilla malte, und die sich jetzt im Louvre zu Paris befindet (**337**). Es ist eine Mischung von himmlischen und irdischen Handlungen und Gefühlen. Inmitten der Szene wird die neugeborene Maria auf dem Schosse



339. Murillo. — St. Anthonius von Padua von dem Kindlein Jesus besucht (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum).

einer Frau von dieser und einer zweiten festgehalten. Ein junges Mädchen, das an einem Waschkübel kniet, wendet sich nach einer Frau um, die ihr die Windeln bringt. Ein grosses und mehrere kleinere Englein umgeben das Kind, das unter allen Frauen gesegnet ist. Links erscheinen ein paar Englein, die ein Kissen für das Kind herbeischleppen; mehr nach der Seite sieht man die H. Anna im Bette liegen. Es ist eine häusliche, in himmlischen Glanz getauchte Szene. Ein mildes, warmes Licht umgiebt das Kind; mit der Engelgruppe ergiesst sich ein schwacher Lichtschein aus dem Himmel herab; rechts bei der offenstehenden Tür und links bei St. Anna fällt ebenfalls eine Halbhelle ein; alles andere ist in Schatten getaucht.



341. Murillo. — Die Unbefleckte Empfängnis (Paris, Louvre).

Wunderherrlich sind die Farben: so dünn und so warm liegen sie in ihren roten und gelben Tönen auf der Leinwand, als ob sie zerstöben und verdufteten, und dennoch grenzen sie scharf die holden Linien ab. Unendlich zart und dennoch fest ist dieses Nest sorgsamer Liebe gezeichnet und gemalt.

Von 1670 bis 1674 malte Murillo acht grosse Stücke für die Kirche des Spitals für Pilger, Arme und Unheilbare, la Caridad in Sevilla. Alle diese Stücke sollten die Ausübung der guten Werke darstellen. Eines derselben, das gefeiertste von allen, ist die *H. Elisabeth* aus dem Museum der Akademie San Fernando zu Madrid (**338**). Die heilige Landgräfin von Thüringen wäscht und pflegt die Kinder, versorgt und tröstet die Kranken und Wassersüchtigen in den Sälen ihres eigenen Palastes. Sie steht vor einem silbernen Becken und ist damit beschäftigt, den mit Geschwüren bedeckten Kopf eines kleinen Knaben zu reinigen. Eine alte gebrechliche Frau nähert sich ihr und redet sie an. Elisabeth, eine schöne, zarte, junge Frau, die Fürstenkrone auf dem mit dem Witwenschleier bedeckten Haupte, wendet sich zu ihr, um sie anzuhören. Ein Knabe steht daneben und kratzt sich den Grindkopf, ein Mann verbindet sein verletztes Bein, ein anderer kommt auf Krücken herangehumpelt. Zwei würdevolle Ehrendamen stehen der Landgräfin zur Seite und reichen ihr das Erforderliche zur Erfüllung ihrer Liebespflicht. Eine alte Hofdame mit Brille und Nonnenkappe sieht zu. Eine einfache, aber wirksame Szene, aus der uns das Elend und die Menschenliebe beredt anspricht, und in der Murillo, wie in einigen anderen Stücken, die höchste Herrlichkeit und das tiefste Elend mit gleicher Wahrheit neben einander stellt.

Sowohl zu den Heiligenlegenden, wie zu den Wundermärchen, gehören die



342. Murillo. — Jesus und Johannes (Madrid, Prado).



340. Murillo. — Die Vision des Hl. Franciscus von Assisi (Sevilla, Museum).



Szenen der Verzückung; Helden sind darin gewöhnlich die Franziskanermönche. Diese bildete Murillo sehr oft, einen Besuch des Jesuskindleins empfangend, ab. Ein derartiges Stück besitzt das Museum zu Berlin: der *H. Antonius von Padua von dem Kindlein Jesus besucht* (**339**). Zu dem heiligen Mönche, der auf den Knien im Walde liegt und liest, ist der kleine Gott durch das Gezweig der Bäume hindurch herabgeschwebt und hat sich auf das geöffnete Buch seines liebeschmachtenden Verehrers niedergelassen. Der Heilige hat ihn auf den Arm genommen und drückt ihn zärtlich ans Herz, während das Kind die weiche Hand an die Wange des Mönches legt. Kann man sich wohl eine lieblichere, zärtlichere Szene denken, die den dürren, weltentrückten Mystizismus anmutiger verkörpert? Ein junger, sanfter demütiger Mönch, in Wonne schwelgend, das anmutigste Kind in den Armen, von spielenden Englein umschwebt, das alles in eine Form gegossen, so durchgeistigt und makellos, wie der Vorwurf und die Personen.

In den Jahren 1674—1676 malte Murillo für die Kapuzinerkirche Sevilla's mehr als zwanzig grosse Stücke. Mehrere derselben sind den Legenden der Klosterbrüder des Ordens gewidmet. In einem derselben, dem Museum zu Sevilla gehörend, ist in ergreifender Weise *die Vision des H. Franciscus von Assisi* (**340**) dargestellt. Der Heilige betet den gekreuzigten Christus an, als dieser einen seiner Arme vom Kreuzholz löst und ihn um den Hals des Mönches schlingt. Dieser ist durch den ungewöhnlichen Beweis der Liebe weder überrascht, noch erschreckt: er stellt den Fuss auf eine Erdkugel, streckt die Arme nach Christo aus und umschlingt ihn mit zärtlicher Liebe. Die Darstellung wirkt verblüffend. Wer getraute sich je, ein so gewagtes, so ungeheuerliches Phantasiegebilde zu verkörpern? Das hölzerne Bild ist Fleisch geworden und hat sich bewegt! Ist es wohl im Ernst auszuführen und aufzunehmen? Und trotzdem, wenn man vor dem grossen Bilde steht, fühlt man sich nicht abgestossen, denkt man nicht daran, über die seltsame Gruppe zu lächeln; im Gegenteil, man bewundert die Innigkeit des Ausdrucks, den Ernst, mit der er das Unglaubliche vorgeführt und glaubhaft, fast natürlich gemacht wird. Der Glaube hat wirklich ein Wunder getan. Die Körper müssen sich an einander schliessen, die Seelen verschmelzen, um die Handlung möglich und annehmbar zu machen, und dies alles ist so natürlich, so grossartig gedacht und ausgeführt, dass man das Mirakel und das Symbol vergisst, um nur die schöne Haltung, das innige Gefühl zu bewundern.



343. Murillo. Die Würfler (München, Pinakothek).

Ein Gegenstand, den Murillo, wie mehrere andere spanische Künstler, gerne behandelte, war *die Unbefleckte Empfängnis*. Eines der vollendetsten dieser Stücke ist das im Louvre befindliche (**341**), das dem Meister im Jahre 1678 von Justino de Neve für die Kirche des Krankenhauses der Venerables Sacerdotes zu Sevilla aufgetragen wurde. Maria, mit den Füssen auf der Weltkugel und dem Halbmond stehend, schwebt himmelwärts, von einer Schar von Englein getragen und umgeben; sie trägt ein weisses Kleid und einen blauen Mantel, sie hält

die Hände auf der Brust gekreuzt und blickt sehnsüchtig empor. Ein warmer Lichtschein umgiebt ihr Haupt, das sich von dem blauen Himmel abhebt. Die inbrünstige Sehnsucht nach dem Himmel ist wol nie so hinreissend ausgedrückt worden. Man sieht nur die Seele, die aus den Augen, aus dem leicht geöffneten Munde, aus dem ganzen hell beleuchteten Antlitz spricht. Der Körper löst sich, verklärt durch das weisse fliessende Gewand, schmelzend im himmlischen Licht auf. Nicht die Engel, die sie tragen, sondern ihre eigene Liebe und Sehnsucht entführen sie der Erde.

Die heilige Familie war ein Lieblingsvorwurf Murillos; vorzugsweise malte er den kleinen Jesus, wie er für Kinder überhaupt eine besondere Zuneigung hegte. Das berühmteste dieser Stücke ist das aus dem Prado zu Madrid, das *Jesus und Johannes* darstellt (**342**). Die zwei Kleinen sind zusammen im Felde. St. Johannes, der sein Kreuzchen aus Rohr trägt, kniet vor seinem Spielgenossen nieder, der ihm aus einer Muschel zu trinken giebt. Kindliche Einfalt des Glaubens in der Auffassung, entzückende Harmonie in der Handlung, anbetenswürdige Formenschönheit kennzeichnen dieses Meisterstück.



344. Goya. — Dona Isabel Corbo de Porcel (London, National Gallery).

Murillo malte nicht nur die ideale Schönheit und religiöse Phantasien; er war zu sehr Spanier, um sich nicht auch von der Wirklichkeit angezogen zu fühlen. So malte er auch einige Porträts; eigentümlich sind ihm aber gewisse Szenen aus dem Volksleben: Gassenbuben, kleine Bettler, die unter dem Himmel leben, betteln, naschen, spielen und sich raufen. Sie sind gesund, sie leiden keinen Hunger, sie leiden überhaupt nicht, im Gegenteil, sie sind glücklich und amüsieren sich vortrefflich. Murillo malte diese Strassenengel in ihrem Himmel. Eines der besten Stücke ist eines der fünf in der Pinakothek zu München befindlichen: *die Würfler* (**343**). Zwei Buben sitzen auf der Erde und würfeln, ein dritter steht dabei, beisst in eine Brotrinde und betrachtet einen Hund, der um ein Stückchen Brot bettelt. Die Strasse ist der Spielsaal, eine alte Mauer die Wand des Saales. Aber welche lebhaften, gesunden, wahren Knaben, wie glücklich sind sie in ihren zerlumpten Kleidern, und welche vollen Farben, welch warmer, herrlicher Sonnenschein, welche leichten durchsichtigen Schatten in dieser Strassenecke!

Mit Murillo starb die grosse spanische Schule aus; während der zwei letzten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts und während der sechs ersten des achtzehnten hatte das Land keine namhaften Künstler mehr aufzuweisen. Man muss bis weit ins achtzehnte Jahrhundert fortschreiten, ehe man einen Maler findet, der wirklich ein hohes und eigentümliches

Talent besitzt. Dieser heisst Francisco Jose Goya y Lucientes, gewöhnlich schlechtweg Goya genannt. Er wurde 1746 zu Feundetodos in Arragonien geboren. Im Jahre 1775 liess er sich in Madrid nieder, wo er sich bei dem Hofe und den Grossen des Landes in hohe Gunst setzte und mit Aufträgen überhäuft wurde. Er blieb dort bis 1822, als er nach Frankreich übersiedelte, wo er 1828 zu Bordeaux starb. Goya verdankt sich selbst mehr als den grossen Meistern der spanischen oder anderer Schulen; seine Manier ist durchaus ursprünglich, höchstens könnte man ihn einen stark modernisierten Velasquez nennen. Er ist von einer in Wildheit ausartenden Kühnheit, mehr tupfend als malend, aber von sprudelndem Leben, glänzender Farbe. Er scheint wie bei Blitzlicht zu malen und alles mit der Wahrheit einer



345. Goya. — Das Blutbad des 3 Mai (Madrid, Museum)

Momentaufnahme wiederzugeben; er ist der vollendetste Antipode der öden, matten Malerei, die in Spanien achtzig Jahre hindurch geherrscht hatte. Er malte unzählige Porträts, Szenen aus dem Volksleben und aus der Geschichte, als Wandgemälde, als Teppich-Kartons, als Paneelstücke; dazu war er ein äusserst fruchtbarer und gewandter Gravierer.

Die Stücke von seiner Hand ausserhalb Madrids sind höchst selten. Die National Gallery zu London erwarb in der letzten Zeit einige derselben; eines davon ist das Porträt einer jungen spanischen Frau *Dona Isabel Corbo de Porcel* (**344**). Sie ist in ein rosafarbiges Atlaskleid gehüllt, worüber eine schwarze Spitzenmantille liegt. Sie legt die Hände auf den Gürtel und blickt mit ihren grossen, schwarzen Augen dreist aus dem Rahmen. Spanisch

ist sie in jeder Faser ihres Seins, in jeder Strähne ihres Haares, in jedem Faden ihrer Kleidung, alles mit der Breite und Flottheit, die den Meister kennzeichnen, gemalt.

Die reichlichste Fülle der Werke Goyas besitzt aber das Museum zu Madrid. Unter den historischen Szenen befindet sich *der* 3. *Mai* 1808 (**345**). Die Bevölkerung von Madrid hatte sich gegen die Truppen Napoleons empört, die unter Murats Befehl die Stadt belagerten; sie wurde besiegt und die Kriegsgefangenen bis auf den letzten getötet. Goya nahm die Metzelei zum Vorwurf zweier grossen Stücke, von denen das eine das Ereignis des 2., das andere das des 3. Mai 1808 feiert. In letzterem sieht man, wie die Soldaten Murats die Empörer, aus nächster Nähe, erschiessen. Die Szene geht in der Frühe am Hügel Principe Pio, unweit der Stadt, vor sich. Sie wird von einer grossen auf den Boden gestellten Laterne beleuchtet. Die Soldaten verrichten ihre Henkerarbeit mechanisch. Die Opfer sind ausser sich vor Verzweiflung oder Entrüstung. Einer breitet die Arme aus, um den Franzosen seine nackte Brust zu bieten, und fordert sie mit flammenden Blicken heraus. Die Bürgerschaft ist von diesem Schauspiel niedergeschmettert. Das Stück ist wie der Vorhang einer Kirmessbude gemalt, aber es ist eine Szene voll wahren Lebens, voll heisser Leidenschaft, voll greller Farben.



346. Goya. — Die Familie Karls IV. (Madrid, Museum).

Unter den Porträts, die das Museum zu Madrid von Goya besitzt, ist das bedeutendste *die Familie Karls IV.* (**346**). König Karl IV. und Königin Maria Luisa stehen in der Mitte und halten zwischen sich den kleinen Infanten Franciscus de Paula an der Hand; die Königin legt die Hand auf die Schulter der Infantin Maria Isabella. Die linksseitige Gruppe besteht aus Don Fernando, dem Fürsten von Asturien, mit seiner ersten Gemahlin Maria Antonia zu seiner Linken; hinter ihm sein Bruder Don Carlos und seine Tante Maria Josepha. Rechts erblickt man neben dem Könige den Fürsten von Parma und seine Gemahlin Maria Luisa mit ihrem Kinde auf dem Arm, und hinter diesen die Infantin Carlotta Joaquina und ihren Gemahl, Juan José, den Infanten von Portugal. Goya malte sich selbst im Hintergrunde links. Alle fürstlichen Personen sind in vollem Staat, alle Fürstinnen tragen weissseidene mit breiten Gold- und Silberfransen besetzte Roben; die Männer bunte Uniformen. Es ist eine Farbenfülle und zugleich ein Geflimmer von Lichtpunkten ohnegleichen. Sie scheinen wohl naturgetreu wiedergegeben zu sein; wenn die meisten dieser Menschen nicht so unbarmherzig hässlich gewesen wären, wer hätte sie so zu verunstalten gewagt?





FRANÇOIS BOUCHER.

„La Musette" (der Dudelsack).

(Louvre, Paris).

DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.

ERST spät blühte in Frankreich die Malkunst auf und gelangte zu einer gewissen Blüte. Die andern Künste: zunächst die Baukunst, dann die Bildhauerkunst, und sogar die Glasmalerei und die Miniaturkunst, die ältern Schwestern der Malerei, hatten eine hohe Stufe der Vollendung erreicht, ehe die Paneelmalerei Werke von wirklicher Bedeutung hervorbrachte. Die ersten namhaften Künstler treten im fünfzehnten Jahrhundert auf, als das Land nach langen, unglücklichen Kriegen zur Ruhe kam. Diejenigen, die im Norden heimisch waren, erfuhren den Einfluss der Flämen, die aus dem Süden stammenden gingen bei den Italienern in die Lehre; aber bei diesen wie bei jenen macht sich die Eigenart, das Bestreben, die Wahrheit in Form und Gefühl wiederzugeben und ihr durch dichterischen Schmuck und frische helle Farben Anmut zu verleihen, geltend.



347. Jean Fouquet. – Porträt Guillaume Juvénals des Ursins (Paris, Louvre).

Einer der ersten Künstler, dessen Name mit Sicherheit bekannt ist, heisst JEAN FOUQUET; er wurde etwa 1415 zu Tours geboren und starb etwa 1480. Noch jung arbeitete er in den Jahren 1445—1447 zu Rom für den Papst und war später Illuminator Ludwigs XI., Königs von Frankreich. Er zeichnete sich vor allem als Miniaturmaler aus und wurde der erste grosse Porträtist seines Landes. Eines seiner bekanntesten Bilder ist das Porträt *Guillaume Juvénals des Ursins* (**347**), das der Louvre besitzt. Der Abgebildete war Kanzler von Frankreich unter Karl VII. und Ludwig XI.; er wurde im Jahre 1400 geboren und mochte ungefähr sechzig Jahre alt sein, als Fouquet ihn malte. Dieser bildet ihn vor einem Betpult knieend ab, die beiden Hände dicht an einander gelegt, in dunkelrotem mit Pelz gefüttertem Talar; an seinem Gürtel hängt ein grosser Geldbeutel. Der Hintergrund des Raumes, in dem er sich befindet, ist reich mit vergoldeten Renaissancemotiven geschmückt; auf den Phantasiezieraten der Säulenköpfe sieht man die Wappen der Familie Orsini aus Rom, von der die Juvénals oder Jouvénals des Ursins abzustammen behaupteten. Der Mann zeigt starken Körperbau und hochrote Gesichtsfarbe; im gewöhnlichen Leben war er sorglos und lustig; auf seinem Porträt sieht er vornehm und streng aus mit aller einem hohen Beamten angemessenen Würde.

Zu den ältesten französischen Meistern muss derjenige, den man den Maler der „Bourbons" oder „den Meister von Moulins" nennt, gezählt werden. Er ist ein Nachfolger Jean Fouquets. Das Werk, dem er seinen Namen verdankt, ist das in der Kathedrale von Moulins befindliche Triptychon (**348**). Im Mittelstück thront Maria auf einem Sessel und hält das Jesuskind auf dem Schoss. Ihr blaues Gewand ist mit Hermelin ausgeschlagen, ihr Mantel ist von purpurner Farbe und auf der Brust mit einer an jedem Ende mit drei Perlen geschmückten Schnur geheftet. Ihre Füsse ruhen auf der Mondsichel; hinter ihr bildet die Sonne Farben- und Lichtkreise; über ihr schweben zwei Engel, die ihr eine Krone über das Haupt halten. Auf jeder Seite stehen sechs Engel, die sie anflehen und loben, die zwei untersten tragen einen Wimpel, auf dem zu lesen steht: „Dies ist diejenige, der die Heiligen Loblieder singen; sie ist von der Sonne umgeben, sie hat den Mond unter den Füssen; sie



348. Der Meister von Moulins. — Das Triptychon von Moulins (Moulin, Hauptkirche).

verdient es, mit den zwölf Sternen gekrönt zu werden," welcher Spruch den Gegenstand des Paneeles erklärt. Auf dem linken Flügel sieht man den Herzog Peter II. von Bourbon, vor einem Betpult knieend mit seinem heiligen Patron hinter sich, der Marien seinen Schützling empfiehlt. Auf dem rechten Flügel Anna von Frankreich, Tochter Ludwigs des XI. und Gemahlin Peters II. von Bourbon mit ihrer Tochter und ihrer heiligen Patronin, die bei der jungfräulichen Mutter für sie spricht, hinter sich. Maria ist einfach und sittsam; der kleine Jesus hat ein lebhaftes Gesicht; die Englein drücken ihre Liebe und Bewunderung in wechselnden Haltungen aus. Die Gebärden der Schutzheiligen wirken durch ihre Lebhaftigkeit und Natürlichkeit. Die Gestalten der Schenker sind würdevoll, aber von steifer Haltung und noch immer etwas altfränkisch linkisch, wie die Figuren überhaupt. Der Ton ist sehr hell und kräftig, und die Farben sind bunt, ohne in Übertreibung zu verfallen. Die Draperieen der Engel werfen gesuchte Lichtschimmer, die der andern Personen sind voller und fester.

Alles zusammen genommen ist es ein merkwürdiges Stück, das Meisterwerk der frühesten französischen Kunst. Es wird etwa 1490, die Mitte der Laufbahn des Meisters, angesetzt.

Zu derselben Zeit wirkte in Tours der Stammvater Jean Clouets, ein Künstler, der aus Brüssel gekommen war, um sich in der französischen Stadt niederzulassen. Etwa 1485 wurde ihm dort ein Sohn geboren, Jean Clouet, der zweite dieses Namens, der seinen Vater an Begabung übertraf, und sich mit seinem Sohne FRANÇOIS CLOUET in Paris niederliess. Letzterer folgte seinem Vater als Kammerdiener und Maler des Königs, und bekleidete dieses Amt unter Heinrich II. und Karl IX. von 1541 bis 1571. Er malte die Fürsten und Grossen des Landes in unzähligen Bildern, er war der grosse Künstler der Familie. Er konterfeite seine vornehmen Modelle mit der grössten Sorgfalt bis in alle köstlichen Details ihrer reichen Kleidung. Sein Ton ist sehr hell, seine Malerei dünn, die Natur ist einfach, ohne Künstelei und Steifheit abgebildet; er sieht richtig und giebt deutlich wieder, ohne tieferes Eindringen in das Seelenleben der Personen.



349. François Clouet. — Karl IX. (Paris, Louvre).

Eines seiner merkwürdigsten Porträts und eines der wenigen, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können, ist das Karls IX., Königs von Frankreich im Louvre (**349**). Der König ist in seiner ganzen Länge mit einer schwarzen mit Edelsteinen und weissen Federn geschmückten Mütze auf dem Haupte abgebildet. Sein Wams ist schwarz und mit reichen Goldstickereien besetzt, die Hosen und die Schuhe sind weiss. Die rechte Hand ruht auf einem roten Sessel, dessen silberne Borten mit Perlen geschmückt sind. Die Ausführung ist äusserst sorgfältig, nur die Haltung etwas steif.

Ausser der Porträtmalerei, der sie sich in allen Zeiten mit Vorliebe widmete, erzeugte die französische Schule in ihrer ersten Periode, wie alle andern, hauptsächlich religiöse Werke. Später wurde die akademische Manier für sie kennzeichnend. Zwischen diesen zwei Perioden ersteht aus ihrer Mitte eine Gruppe von realistischen Malern, die eine überraschende vereinzelte Erscheinung bilden. Im Verlaufe des XVI. Jahrhunderts waren es die Brüder LE NAIN, die sich durch die Behandlung der aus dem Alltagsleben der kleinen Leute gegriffenen Gegenstände und durch eine getreue Wiedergabe der Volkssitten auszeichneten. Sie strebten eben so wenig nach anmutigen Formen, wie nach hellen gefälligen Farben. Standen sie unter dem Einfluss der italienischen Dunkelmaler und des grossen Realisten Michel Angelo da Caravaggio? Es scheint fast so, obgleich es schwer zu beweisen ist, da wir sehr wenig von ihrem Leben wissen, aber jedenfalls standen sie ganz für sich da.

Sie waren drei Brüder, zu Laon geboren: Anton 1588, Louis 1593, Mathieu 1607. In

ihrer Geburtsstadt hatte ihnen ein fremder, unbekannter Künstler den ersten Unterricht erteilt; darauf waren sie nach Paris gezogen, wo sie sich befanden, als im Jahre 1648 die Akademie begründet wurde, zu deren Mitgliedern man sie sofort erwählte. Noch in demselben Jahre starben zwei von ihnen; Louis am 23. Mai 1648, Anton zwei Tage später. Anton, der im Jahre 1629 als Maler in die Zunft zu Paris aufgenommen worden war, zeichnete sich vor allem als Maler von Miniaturen und kleinen Porträts aus. Mathieu, der im Jahre 1633 zum Maler der Stadt Paris ernannt worden war, starb im Jahre 1677. Er wird als ein Maler von grossen Tableaux erwähnt, sodass die eigentlichen, den Volkssitten entlehnten Vorwürfe mehr



350. Le Nain. — Die Bauernmahlzeit (Paris, Louvre).

direkt Louis zuzuschreiben wären. Aber hierüber besteht so wenig Gewissheit, dass man zu jeder Zeit sämmtliche Werke den „Brüdern Le Nain" zugeschrieben hat.

Unter den Stücken, die der Louvre von ihnen besitzt, ist das charakteristischste *die Bauernmahlzeit* (**350**) aus der Sammlung La Caze. Drei Männer sitzen am Tische. In der Mitte Einer, der das Glas aufgehoben hat und in der rechten Hand das Messer hält, womit er das Brot schneiden will; links Einer der trinkt; rechts Einer der zusieht; hinter ihnen stehen drei Kinder und eine Frau. Es ist eine bescheidene Bauernfamilie; sie sehen aus wie einfache, rohe Landarbeiter; das Haar hängt ihnen wirr um die Stirn, die zerrissenen Kleider schlottern ihnen am Leibe; einer der drei Männer ist barfuss. Die Möbel sind einfach: ein Mann sitzt auf einem aus einem schweren Holzklotz gehauenen Dreifuss, ein anderer auf

einer Tonne. Das Ganze ist zwar nicht ärmlich: in einer Ecke steht ein Himmelbett mit Säulen, ein schwerer Kaminsims ragt an der anderen Seite auf; die Menschen sehen gesund und kräftig aus, aber alles ist bäurisch. In der Kraft seiner Gestalten und in ihrer natürlichen Haltung und Handlung sucht und findet der Maler seinen Reiz; in der Lichtwirkung seine verfeinerte Wiedergabe der Wahrheit. Das Kolorit ist von absichtlicher Schlichtheit, alles ist grau, bloss die Jacke der Bäuerin bildet einen roten Flecken auf dem kühlgrauen Ganzen. In dieser getreuen Darstellung des traurigen Lebens des genügsamen Landmannes liegt aber eine packende und bewundernswerte Ursprünglichkeit.

Ein anderer namhafter Realist aus der französischen Schule ist VALENTIN oder Le Valentin, der 1601 zu Coulommiers geboren wurde. Er unterscheidet sich stark von den



351. Valentin. — Soldatenkrakeel (München, Pinakothek).

Brüdern Le Nain; noch jung verliess er Frankreich, liess sich in Rom nieder und wurde dort so sehr von den Werken Michel Angelo da Caravaggios gefesselt, dass er ihm getreu nachfolgte. Er starb in der päpstlichen Stadt im Jahre 1632 oder 1634, also erst 30 Jahre alt. Er besass nicht die Ursprünglichkeit der Brüder Le Nain, aber er war ein Romantiker seiner Zeit, der sich, im Gegensatz zu den meisten andern Franzosen, dem Klassizismus fernhielt und vorzugsweise das alltägliche Leben in einigen seiner lustigen und liederlichen Äusserungen malte. Mit dem Meister, den er sich zum Vorbild wählte, hatte er auch die grellen, stark glänzenden, gegen dunkle Schatten hervortretenden Farben gemein. Er malte zahlreiche grosse religiöse Gemälde für die Kirchen von Rom, zeichnete sich aber besonders durch seine würfelnden oder kartenspielenden Soldaten und fragwürdigen Spielleute aus.

Die Münchener Pinakothek besitzt drei der letzteren von denen eines einen *Soldatenkrakeel* darstellt (**351**). Zwischen fünf würfelnden Landsknechten ist ein Streit entstanden, der in eine wüste Rauferei ausartet. Einer der fünf hat den Dolch gezogen und will seinem Nachbar damit zu Leibe gehen, wovon ihn ein Anderer zurückhält; ein jüngerer ballt die Faust; die zwei übrigen schimpfen auf einander los. Wüstere Gesellen und rohere Zänkereien lassen sich kaum denken; aber die Szene ist sprühend vor Leben und die Bewegungen sind in all ihrer Leidenschaftlichkeit wiedergegeben. So muss es in jenen Zeiten der Mietlinge um die Tische ihrer Wachtstuben wohl hergegangen sein.



352. Simon Vouet. — Der Reichtum (Paris, Louvre).

Mit Simon Vouet fängt die unabsehbare Reihe der französischen Maler des XVII. Jahrhunderts an, welche die italienische Schule der Verfallzeit, die Bologneser, zum Vorbild nahmen und deren eklektische und akademische Manier fortsetzten. Ihre Vorgänger jenseits der Alpen waren Epigonen, aber sie hatten dann und wann doch noch Augenblicke mächtiger Inspiration oder glücklicher Erfindung. Die Franzosen waren Fortsetzer dieser korrekt geschulten Maler; sie waren gewandt, verstanden ihr Handwerk, zehrten aber von einigen in der Schule gelernten Kunstregeln. Neben ein paar grossen Künstlern zählt man bei ihnen Hunderte von mittelmässigen Malern, die Kirchen und Paläste mit ihren grossen Gemälden überdeckten und das Heer der Langeweile verstärkten.

Simon Vouet war der Anführer dieses Heeres. Er wurde 1590 zu Paris geboren und lernte zuerst bei seinem Vater Laurent Vouet, der selbst ein Maler war. Schon früh machte er sich einen Namen als Porträtmaler; er bekam die Erlaubnis, den französischen Gesandten nach Konstantinopel zu begleiten, wo ihm das Porträt des Sultans und mancher hoher Beamten aufgetragen wurde. Er kehrte über Italien zurück und verweilte bis 1627 in Rom, als Ludwig XIII. ihn nach Frankreich berief. In Italien hatte er den höchsten Beifall gefunden, in seiner Heimat wurde er nicht weniger hoch geschätzt. Seine Werkstätte wurde die Schule, wo sich unzählige Jünger in der akademischen Manier, die er aus Italien mitgebracht hatte, übten und ausbildeten. Er malte religiöse und mythologische Stücke, wie auch Porträts; er starb im Jahre 1649.

Eines seiner Stücke, die der Louvre besitzt, stellt *den Reichtum* dar (**352**). Eine lorbeergekrönte, in eine kostbare gelbe Draperie gehüllte Frau hält ein mit einem blauen

Bande geschmücktes Kind in den Armen. Sie wendet das Haupt einem anderen Kinde zu, das ihr ein Halsband von Perlen, ein Armband und andere Juwelen darbietet. Auf der Erde stehen und liegen auf der einen Seite goldene und silberne Vasen, Schüsseln und verschiedene Kleinodien; auf der anderen liegt ein Buch. Es ist schwer, die Bedeutung aller symbolischen Teile festzustellen. Aller Wahrscheinlichkeit nach vergisst die mit Reichtümern überhäufte Frau edlere Pflichten, die Erziehung ihrer Kinder und ihre Geistesbildung. Das Stück ist in der losen, leichten Manier des Meisters ausgeführt, flott gemalt und von oberflächlicher Auffassung, ein Erzeugnis des heruntergekommenen Klassizismus seiner Schule.

Die zwei wirklich grossen Künstler, die Frankreich im siebzehnten Jahrhundert hervorbrachte, waren Nicolas Poussin und Claude Gellée, gewöhnlich Claude Lorrain genannt.



353. Nicolas Poussin. Die Hirten Arkadiens (Paris, Louvre).

Wie Simon Vouet, vervollkommneten beide sich jenseits der Alpen in ihrer Kunst, aber beide besassen persönliche Gaben, die gross genug waren, um ihre Ursprünglichkeit gegen den überwältigenden Einfluss der Meister, die sie studierten und bewunderten, zu wahren.

Nicolas Poussin wurde 1594 zu Villers bei Les Andelys in der Normandie geboren. Im Alter von achtzehn Jahren entfloh er dem elterlichen Hause, um nach Paris zu ziehen und sich dort, unter tüchtigeren Meistern als die der Vaterstadt, seiner Kunst zu widmen. Aber mehr noch als die französischen Maler, die er in Paris antraf, bewunderte er die Italiener, die er in ihren Werken oder in den nach denselben verfertigten Stichen kennen lernte. Sein sehnlichster Wunsch war denn auch, nach Rom zu ziehen; zweimal trat er die Reise an, ohne sie zu Ende zu führen. Im Jahre 1624 gelangte er endlich bis in die ewige

Stadt. Im Jahre 1641 wurde er von König Ludwig XIII. und dem Kardinal de Richelieu nach Paris zurückberufen, aber es fiel ihm schwer, sich in seine Heimat einzugewöhnen, und bereits im Jahr darauf kehrte er nach Rom zurück, wo er ansässig und tätig blieb und im Jahre 1665 starb. Poussin war ein grosser und verständiger Verehrer der Antike. Er begnügte sich nicht mit der Nachahmung der späteren Italiener, er erhob sich zu den alten Klassikern, die edel empfanden und schlicht und streng ausführten. Er selbst sah seine Vorwürfe mit einem, durch das Studium der römischen und griechischen Bilder geschulten Auge; er lebte noch mehr in dieser Welt als in der seinigen und malte vorzugsweise der alten Fabellehre und der biblischen Geschichte entlehnte Szenen, sowie einige Porträts. Poussin war ein grosser Bewunderer der Natur, und in einer Menge seiner Stücke räumt er der grossartigen Landschaft, wie er sie in der Umgegend von Rom bewunderte, eine über-



354. Nicolas Poussin. — Orpheus und Eurydice (Paris, Louvre).

wiegende Stelle ein. Er war an erster Stelle ein Heldendichter, der die Menschen und die Erde edel auffasste und in würdiger Formenschönheit darstellte.

Der Louvre ist ungemein reich an Werken Poussins. Wir wählen drei heraus, die für die verschiedenen Klassen der von ihm behandelten Gegenstände bezeichnend sind. Zunächst *die Hirten Arkadiens* (**353**), eines seiner Meisterwerke, das eine Szene aus der Welt des klassischen Altertums darstellt. Der Gegenstand ist sehr unbedeutend. Drei Hirten und eine Hirtin durchwandern ein Tal, und finden eine einsame Grabstätte, auf der sie eine Inschrift entdecken und zu entziffern suchen; sie lautet: *Et in Arcadia ego* (Auch ich war in Arkadien). Der eine, mit einem Knie auf die Erde gestützt, folgt mit dem Finger den Buchstaben der Inschrift; der andere, vornübergebückt, zeigt sie der Hirtin, die sich mit der Hand auf seine Schulter lehnt; der dritte, dessen Arm auf der oberen Seite des Grabes ruht, sieht zu. Die drei Hirten tragen keine andere Kleidung als ein lose um Schultern und Lenden geschlungenes Tuch; die Hirtin trägt das Gewand der griechischen Frauen. Es sind

vier der Welt der Statuen entlehnte Figuren, statuarisch ist auch ihre Haltung. Es ist gerade Leben und Handlung genug in dem Gemälde, um ihrer Haltung einen wechselnden Reiz zu verleihen, gerade Bewegung genug, um die Statuen zu beleben. Die Hirtin könnte ebensogut eine Göttin, wie eine Schäferin vorstellen. Die Landschaft steht ganz im Einklang mit den Menschen; sie ist einfach, breit und ruhig. In der Wahl des Gegenstandes, in den Personen, in ihrer Umgebung ist eine Feinheit des Geschmackes, eine Reinheit der Empfindung, die das Stück zu einer idealen Darstellung des klassischen Altertums machen. Der Konzeption entspricht auch die Ausführung, die blanken oder goldenen Fleischtöne, die goldene Farbe der Draperie der Hirtin und der Wolken machen das ganze Farbenspiel aus. [1]



355. Nicolas Poussin. — Der Raub der Sabinerinnen (Paris, Louvre).

So müssen die alten Dichter ihr Arkadien, ihre Heimat, wo Schönheit und Glück herrschten, gesehen oder geträumt haben; so fasste Poussin die Bewohner der Landschaft auf, jung, gesund, voll blühenden Lebens, wie Blumen auf dem Felde.

Das zweite Stück, *Orpheus und Eurydice* (**354**), ist eine seiner grössten historischen Landschaften. Rechts sitzt Orpheus auf einem Felsblock; von dichterischer Begeisterung hingerissen, die Augen gen Himmel gerichtet, greift er in die Saiten der Harfe und lässt seinen Gesang erschallen. Zwei vor ihm sitzende Frauen und ein aufrechtstehender junger Mann blicken ihn an und lauschen seinem Liede mit Entzücken. Hinter dieser Gruppe sieht man Eurydice, die Gattin des Orpheus, die beim Anblick der Schlange, welche sie gebissen und tödlich verwundet hat, erschreckt aufgefahren ist. Durch die Landschaft zieht sich ein Fluss,

an dessen Ufer ein Mann sitzt und fischt, auf der anderen Seite Schiffer an der Arbeit und Badende. Der Horizont ist von Bäumen und Felsen, von dem Schlosse und der Brücke von San Angelo abgeschlossen. Hauptsache ist die Landschaft, eine elysäische Natur, aufgebaut von einem Künstler, der für das monumentale dichterische Italien schwärmt und Kunst und Natur zu einem idealen Ganzen verschmelzt.

Das dritte Stück, das wir dem Louvre entnehmen, stellt *den Raub der Sabinerinnen* dar (**355**). Es ist eines jener Stücke, wie die französische Schule des XVII. Jahrhunderts soviele erzeugte, und die vielmehr Früchte von Studium, kühler Erwägung, Geübtheit in Zeichnung und Komposition, als von wahrer Eingebung und warmem Gefühl sind. Hier sieht



357. Claude Lorrain. — Die Einschiffung der Königin von Saba (London, National Galerie).

man den wildbewegten Vorgang in Romulus' Stadt sich abspielen. Die rohen, halb wilden Römer haben sich der verführerischen Sabinerinnen bemächtigt und tragen sie in ihren Armen fort; die Eltern oder Verwandten suchen die Entführten zu befreien. Es sind alles einzelne, jedoch so glücklich zusammengestellte Episoden, dass man eine einzige Handlung zu sehen glaubt. In der Höhe, auf einem, einen Vorsprung des Palastes bildenden Sockel, sieht man Romulus, der das Zeichen zum Angriff giebt; eine stolze Gestalt mit edler Gebärde.

Der zweite der grossen französischen Maler aus dem XVII. Jahrhundert ist Claude Gellée. Er wurde 1600 zu Chamagne an der Mosel geboren. Noch jung zog er nach Rom, wo er bei Agostino Tassi, einem Landschaftsmaler, in die Lehre ging. Er hielt sich einige Jahre in Neapel auf, wo er bei Gottfried Wals, der auch ein Schüler Tassis war, arbeitete.



356. Claude Lorrain. — Die Ausschiffung der Cleopatra zu Tarsus (Paris, Louvre).



Als er im Jahre 1627 endgültig nach Rom zurückkehrte, traf er dort Poussin, mit dem er Beziehungen anknüpfte und den er offenbar bewunderte und zum Muster nahm. Noch 55 Jahre blieb er in der ewigen Stadt tätig und starb dort im Jahre 1682, in allen Ländern Europas als der grösste Landschaftsmaler der Welt gefeiert. Claude Lorrain war wirklich ein grosser Künstler; man versteht die Landschaft nicht mehr, so wie er sie schuf, aber nichtsdestoweniger ist sein Werk bewundernswert und begeistert noch jetzt geniale Maler zur Nachfolge. Er bewunderte die Natur nicht in einem Stück oder Teil, den er sorgfältig ausführte, er fasste sie als Ganzes zusammen, er erblickte in ihr den majestätischen Tempel, in dem das Herz der Menschen sich erhebt. Er wählte die italienische Landschaft, die klassische Umgegend Roms, wo die Götter lustwandelten, die Virgil besang, und die er nicht nur durch die Glut des Lichts verherrlicht, sondern auch durch seine unbegrenzte Ehrfurcht heiligt.



358. Gaspard Dughet. — Die Berufung Abrahams (London, Nat. Galerie).

Der Louvre besitzt nicht weniger als sechzehn Stücke von Claude Lorrain. Eines derselben stellt *die Ausschiffung der Cleopatra zu Tarsus* dar (**356**). Dieser Vorgang, wie alle diejenigen, die unser Maler darstellte, ist nur ein Vorwand, um eine Land- oder Seeansicht zu malen. Hier sind wir an den Strand versetzt; auf der einen Seite gewahrt man die riesenhaften Fregatten, welche die Königin von Ägypten und ihren Geliebten, den mächtigen Triumvir Antonius, getragen haben; rechts die herrlichen Paläste, wohin sich das liebende Paar und ihr Gefolge begeben; weiter auf dem Meere ein massiver Turm und Schiffe. Der eigentliche Gegenstand ist die sinkende Sonne, die den Himmel mit einem Glanze von Licht und Duft erfüllt, und deren goldener Schimmer von den schaukelnden Wellen zurückstrahlt, bis dahin, wo diese mit dem weiten Himmel zusammenschmelzen. Alles ist grossartig, monumental: die Schiffe, die Gebäude und der endlose Horizont.

Ein zweites von Claude Lorrains Meisterwerken befindet sich in der National Galerie zu London. Es wird als *die Einschiffung der Königin von Saba* (**357**) bezeichnet. Die afrikanische Fürstin verlässt Salomon und steht im Begriffe, in den Kahn zu steigen, der sie nach dem Schiffe führen soll, dass sie wieder in ihr Land zurückführen wird. Keine Spur

von palästinischer oder orientalischer Küste, von Palästen oder Schiffen aus der Zeit des Alten Testamentes. Es ist ein Blick auf das Mittelländische Meer aus der Zeit des Malers, oder vielmehr ein Bild des Meeres, wie er es sich träumte mit den festen, anmutigen Umrissen von fürstlichen Palästen, von Säulenreihen, von Statuen und Türmen, mit den flockigen Wipfeln hoher Bäume, mit dem schlanken Linienspiel der Masten; aber vor allem ist es der ewig grossartige, entzückende Anblick der Sonne, die fern am Horizonte untergeht, den ganzen Abendhimmel in Purpurglut taucht, und im Vordergrunde ihre noch kräftigen Strahlen über die kräuselnden Wellen glitzern und funkeln lässt.

Als ein direkter Nachfolger Nicolas Poussins gilt sein Schwager Gaspard Dughet. Als Poussin im Jahre 1624 in Rom ankam, war er dort anfangs ganz mittellos, und zum Unglück wurde er dazu noch krank. Einer seiner Landsleute, der seit langer Zeit in Rom wohnte, hatte Mitleid mit ihm, nahm sich seiner an und pflegte ihn. Dieser hilfreiche Mann hatte eine Tochter, die Poussin heirathete, und einen, im Jahre 1613 geborenen Sohn, der ein Schüler des grossen Malers wurde und nach ihm Gaspard Poussin oder schlechtweg Le Guaspre genannt wurde. Er folgte seinem Schwager nur insofern, als dieser sich der Landschaft gewidmet hatte, und malte keine anderen Figuren als die kleinen Personen, mit denen er seine Naturansichten ausstaffierte. Mit Sorgfalt und Eifer legte er sich darauf, die Umgebung von Rom und was sie Grossartiges darbot, in feierlichen, imposanten Szenen wiederzugeben. Als er einmal sein Genre gewählt hatte, pflegte er es ausschliesslich; er verliess Italien nicht und starb 1675 in Rom. Er malte viel in Wasserfarbe und bedeckte die Wände zahlreicher römischer Paläste mit grossen Landschaften, die damals sehr beliebt waren; er malte mit Leichtigkeit ohne sich tiefer in die Stimmung der Natur einzuleben; daneben schuf er eine Fülle von Ölgemälden, die, wie seine Aquarelle, von sehr dekorativer Art und gewandter Ausführung waren. Eines der in der National Galerie zu London befindlichen Stücke stellt *die Berufung Abrahams* dar (**358**). Am Fusse eines mit starken Bäumen gekrönten Hügels steht der Engel, der Abraham ruft und ihm den Willen Jehovahs ankündigt, der droben, in den dichten Wolken halb verborgen, thront. Die Stimme des Allmächtigen lässt sich im Donner vernehmen, und die ganze Szene mit ihren rauhen Abhängen, mit dem, von der Höhe stürzenden Bache, mit dem durch die Luft heulenden Winde, der die Bäume peitscht, wirkt grauenerregend. Die Landschaft nimmt hier wieder, viel mehr als bei Claude und Poussin, die vornehmste Stelle ein; es ist die Natur, die mit ihrem Spiel von Linien, Licht und Dunkel, gemalt wird.



359. Philippe de Champagne. — Kardinal de Richelieu (Paris, Louvre).

Ein anderer Maler, der in enger Beziehung zu Poussin stand, ist Philippe de Champagne. Er wurde 1602 zu Brüssel geboren und blieb bis zu seinem neunzehnten Jahr

in seiner Heimat; darauf zog er, der damaligen Gewohnheit junger Künstler gemäss, nach Italien. Als er aber in Paris angekommen war, trat er dort in die Werkstätte Georges Lallemands von Nancy ein, wo er Poussin antraf. Mit diesem trat er in den Dienst Duchesnes, der damals die dekorativen Malereien für das neue Schloss der Königin-Mutter Maria von Medici ausführte. Poussin reiste nach Rom, Champagne blieb in Paris und errang sich dort bald eine angesehene Stellung. Er starb im Jahre 1674. Mit Poussin hatte er gemein, dass er sich nicht nur der historischen Malerei, sondern auch der historischen Landschaft widmete. Nach einer andern Seite aber trennten sich ihre Wege; Poussin war der Maler der Fabellehre, der heidnischen Heldenwelt; Champagne war der der Christenwelt; er arbeitete für die Herren von Port Royal, die strengen Verteidiger der reinen Christenlehre; er bekannte sich zu ihren Dogmen, konterfeite ihre grossen Männer und schmückte ihre Kirchen mit seinen Gemälden. Von Poussin hatte er die Ehrfurcht vor den reinen edlen Formen übernommen, aber er besass weder dessen warmes dichterisches Gefühl, noch die schwüle Harmonie seiner Farben. Er wurde, sowohl in seiner Kunst als in seinen Ideen, durch und durch ein Franzose, daher haben wir den geborenen Fläming von der Schule seiner Heimat losgelöst, und ihn in die von ihm angenommene eingeordnet. Richelieu beschützte ihn in vielerlei Weise und liess wiederholt sein Porträt von ihm malen. Das hervorragendste und bekannteste dieser Porträts ist das im Louvre befindliche (**359**). Der Kardinal steht aufrecht in seinem purpurnen Gewand mit einem roten Käppchen auf dem Haupte, und das Kreuz des Ordens vom H. Geiste um den Hals. In der rechten Hand hält er seine Mütze; die andere Hand ist etwas hervorgestreckt, als begleitete er sein Wort mit der Gebärde. Es liegt etwas ausserordentlich Grossartiges in der schlanken Gestalt. Die ausgestreckte Hand, der freie Blick, die stolze Haltung verraten den Gebieter, sowie den klaren Geist und den durchtriebenen Diplomaten.



360. Pierre Mignard. — U. L. F. mit der Traube (Paris, Louvre).

Obenan in der langen Reihe der akademischen Maler, der Nachfolger Simon Vouets und der Italiener, steht Pierre Mignard. Er war 1612 zu Troyes geboren, hatte zuerst einige Zeit in Fontainebleau, wo sich damals eine Menge italienischer Werke und antiker Kopien befand, verbracht und war darauf im Jahre 1635 nach Rom übergesiedelt, wo er mit Poussin verkehrte und die grossen Meister der vorangehenden Jahrhunderte studierte. Im Jahre 1657 wurde er vom französischen Hofe nach Paris zurückberufen und dort mit Aufträgen jeder Art überhäuft. In seinen letzten Lebensjahren war er „der erste Maler des Königs" und der gefeiertste seiner Heimat. Er starb im Jahre 1695. Er hatte sich als Wand- und Deckenmaler, als Maler von religiösen und mythologischen Stücken und von Porträts einen grossen Namen gemacht. Unter dem Dutzend Werken, das der Louvre von ihm besitzt,

zeichnet sich *U. L. F. mit der Traube* (**360**) durch Anmut der Handlung und Frische der Farbe aus. Es ist in Rom gemalt worden und trägt unverkennbar das Gepräge des italienischen Einflusses. Maria ist ausserordentlich zart und lieblich in Gestalt und Ausdruck; die Gebärde, mit der der kleine Jesus unter dem Schleier seiner Mutter hervorlugt, ist originell erfunden, aber das Kind selbst ist schwerfällig und alltäglich.

Der grösste der Nachfolger Simon Vouets, der der französischen Kunst im goldenen Zeitalter des französischen Königtums den vollendetsten Ausdruck gab, ist Charles Lebrun. Er wurde 1619 zu Paris geboren, schon früh von dem Kanzler Pierre Séguier in Schutz genommen und von ihm mit einem reichlichen Jahresgehalt nach Rom geschickt. Dort traf er im Jahre 1642 bei seiner Ankunft Poussin an und von ihm lernte er die innige Verehrung der Antike. Vier Jahre lang studierte er dort mehr die Altertümer, Waffen, Kleidertrachten, die Geräte der Krieger und Handwerker, als die Kunst der Alten. Gelehrsamkeit, anspruchsvolle Komposition, Umständlichkeit, Schwülstigkeit, alles, was in der klassischen Schule geehrt wurde, zeichnete ihn aus. Kaum war die königliche französische Akademie begründet worden, so wurde er ihr Verwalter, und bald erwarb er das höchste Ziel des Ehrgeizes: der König ernannte ihn zu seinem Hofmaler. Ludwig XIV. hätte keinen würdigern Maler, Lebrun keinen besseren Gönner finden können. Das Schloss, das der König in Versailles bauen liess, mit Deckenstücken von unermesslichem Umfang zu bemalen, lange Säle mit Teppichen zu behängen, den Schmuck dieser ganzen architektonischen Welt anzuordnen, Paläste von Ministern und Höflingen, die von Fürsten oder Günstlingen erbauten oder bereicherten Kirchen mit kostbaren Gemälden auszustatten, das ist die Aufgabe, deren Lösung ihn fast ein halbes Jahrhundert beschäftigte. Er starb im Jahre 1690. Eines seiner gepriesensten Gemälde ist sein *Christus am Kreuze mit den Engeln* aus dem Louvre (**361**), von dem uns ein französischer Schriftsteller erzählt: „Die Königin-Mutter, Anna von Österreich, hatte sich eines Abends in eine religiöse Betrach-



361. Lebrun. Christus am Kreuze mit den Engeln (Paris, Louvre).

tung vertieft und geglaubt, Christus am Kreuz mit den ihn anbetenden Engeln zu sehen; als sie dies mitgeteilt hatte, machte sich Lebrun, der es gehört hatte, an die Arbeit und schuf das Gemälde, das man „Christus mit den Engeln" nennt. Als er es vollendet, bot er es der Königin an, die so zufrieden war, ihre Gedanken so treffend verkörpert zu sehen, dass sie ihm ihr mit Diamanten besetztes Bild zum Geschenke gab und es ihm selbst um den Hals hängte." In der Tat wird der königliche Ursprung des Stückes durch die Krone mit den Lilien, die auf einem Kissen am Fusse des Kreuzes liegen, bestätigt. Übrigens ist das Gemälde ein feines Kunstwerk. Der Ausdruck Christi, der das Auge flehend gen Himmel richtet, ist wirklich ergreifend, und auf dem Antlitze der Engel malen sich in liebenswürdigster Weise Hingebung, Anbetung und Mitleid, und die Gebärden sind durchaus natürlich. Es sind zwar Engel von mehr als menschlicher Anmut, aber menschliche Wahrheit ist doch diesen himmlischen Wesen durchaus nicht fremd. — Zu den berühmtesten Nachfolgern Simon Vouets zählt man EUSTACHE LE SUEUR, der 1616 zu Paris geboren wurde. Er bildete sich in der Schule Vouets und durch das Studium Raffaels. Er verliess nie Frankreich, sondern lebte und arbeitete in Paris bis zu seinem Tode im Jahre 1655. Sein bedeutendstes Werk ist das *Leben des H. Bruno*, das er von 1645 bis 1648 in zweiundzwanzig Szenen für das kleine Karthäuserkloster zu Paris anfertigte. In seiner Heimat galt er als der grosse religiöse Maler seines Jahrhunderts; sein Wesen war still und bescheiden, und diese Eigenschaften finden sich auch in seinen Werken; sie sind verständig



362. Eustache le Sueur. — Die Erscheinung der H. Scholastica vor dem H. Benedict (Paris, Louvre).



363. Nicolas de Largillière — Portrat des Malers mit seiner Gattin und Tochter (Paris, Louvre).

in der Komposition, aber kühl in der Auffassung; von zarter Empfindung eingegeben, aber ohne Tiefe und Kraft, von verwässerter Farbe, und durch etwas Weichliches und Unmännliches stark verschieden von dem gewaltigen Lebrun. Eine der gelungensten Szenen, die der Louvre von ihm besitzt ist *die Erscheinung der H. Scholastica vor dem H. Benedict* (**362**). Der heilige Mönch kniet auf dem Boden, seine Infel und seinen Stab vor sich. In der Luft erscheint ihm die heilige Scholastica, von Engeln getragen und von zwei heiligen, mit Blumen bekränzten Jungfrauen begleitet. Zu ihren Seiten schweben der H. Paulus, der nach dem Himmel zeigt und der H. Petrus, der die Arme ausbreitet, um ihn zu empfangen. Der H. Benedict, entzückt von diesem Anblick, streckt die Arme empor und richtet das Auge gen Himmel. Die Gruppe der Frauen in der Erscheinung ist von ergreifender Zartheit und Lieblichkeit, die der Apostel von lebhafter Bewegung. Die Empfindung ist innig und glücklich ausgedrückt, aber, wie in allen Stücken des Meisters, ist die Farbe verwässert, sind die Körper kraftlos.



364. Hyacinthe Rigaud. — Ludwig XIV. (Paris, Louvre).

Die ganze zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird von den Nachfolgern der grossen akademischen Geschichtsmaler beherrscht. In dieser Zeit und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt die Porträtmalerei eine immer bedeutendere Stelle ein. Die Männer und Frauen, Zeitgenossen Ludwigs des XIV., sahen sich gerne in der würdevollen, fast monumentalen Haltung abgebildet, die ihnen gleichsam schon bei ihren Lebzeiten geschichtliche Bedeutung zu verleihen schien. Einer der gesuchtesten Porträtmaler aus jener Zeit war Nicolas de Largillière. Er wurde 1656 zu Paris geboren, aber sein Vater, ein französischer Kaufmann, der sich in Antwerpen niederlassen wollte, nahm ihn mit nach dieser Stadt, als er erst drei Jahre alt war; er trat dort in die Werkstätte Anton Goubaus ein, eines Malers von Volkssitten und Marktszenen, und blieb daselbst bis zu seinem achtzehnten Jahre; darauf siedelte er nach London über, wo ihn Pieter Lely, der Schüler van Dycks und der Maler des Königs, in seinen Schutz nahm. In Antwerpen und London ging er also bei den flämischen Meistern in die Lehre, und als er im Jahre 1678 nach Paris zurückkehrte, hatte er sich von diesen soviel zu eigen gemacht, dass er mehr Gefühl und



366. Antoine Watteau. — Die Freuden des französischen Theaters (Berlin, Königliches Schloss).



Sinn für Farbe hatte, als irgend welcher andere französische Maler, und als Porträtmaler seinen Personen eine Natürlichkeit und Anmut verlieh, wodurch er alle seine Fachgenossen übertraf. Er malte einige historische Stücke, aber die meisten seiner Werke sind Porträts, die er zu Hunderten verfertigte; die Vornehmsten des Landes sassen ihm Modell. Er starb 1746 im Alter von neunzig Jahren. Mit Vorliebe malte er seine Modelle in Gruppen, die ihm sehr gut gelangen. Eine Probe hiervon bietet das *Porträt des Malers mit seiner Gattin und Tochter*, das der Louvre besitzt (**363**). Largillière sitzt links in grauem Jägeranzug mit seiner Flinte und seinem Hunde neben sich; rechts sitzt seine Gattin in rotem, ausgeschnittenem, mit weissem Atlas gefüttertem Kleide; zwischen den Beiden steht ihre Tochter und singt. Die Haltung ist ungezwungen, der Ausdruck natürlich, die Farbe reich und schmelzend. Das Ganze wirkt sehr dekorativ; es ist wirklich ein grosser Abstand zwischen dieser



365. Antoine Watteau. — Die Einschiffung nach der Insel Cythera (Paris, Louvre).

ansprechenden, gefälligen Pinselkunst und der steifen Malerei und den harten Farben der übrigen französischen Porträtmaler.

Sein Mitbewerber um die höchste Stelle unter den Porträtisten seiner Zeit ist Hyacinthe Rigaud, der 1659 zu Perpignan geboren wurde, nach Paris kam und sich dort der Leitung Largillières anvertraute. Er verfertigte eine geringe Anzahl von historischen Stücken, aber wie sein Meister, malte er Poträts zu Hunderten. Könige und Grosse der Erde, Männer und Frauen. Er war der Porträtmaler des grossen Königs, nicht nur weil er Ludwig XIV. wiederholt konterfeite, sondern auch weil kein anderer als er in so vollendeter Weise das Zeitalter der Pracht und Üppigkeit, der Feierlichkeit und Steifheit, des Prunkes und der Künstelei wiedergab. Er starb im Jahre 1743. Eines seiner Meisterwerke ist sein im Jahre 1701 entstandenes *Porträt Ludwigs des XIV.* aus dem Louvre (**364**), das dem Könige sehr gefiel. Man liest in einer Denkschrift aus jener Zeit: „Rigaud hatte im Jahre 1700 für

Ludwig XIV. das Porträt Philipps des V. Königs von Spanien, seines Enkels gemalt. Einige Tage vor seiner Abreise aus Frankreich bat Philipp seinen Grossvater, ihm auch das Bild Ludwigs des XIV. von derselben Hand zu schenken, worein Seine Majestät willigte. Rigaud begann das Werk im folgenden Jahre, und als es vollendet war, schien es dem Könige so ähnlich und prächtig, dass er den Maler mit der Verfertigung einer Kopie von gleicher Grösse beauftragte, um sie dem König von Spanien zu senden, anstatt des ursprünglichen Gemäldes, das zu Versailles im Thronsaal angebracht wurde." Man sieht auf diesen Porträt den König aufrechtstehend, ohne Hut, aber mit seiner ungeheueren Perücke, den mit Hermelin ausgeschlagenen Königsmantel über die Schultern. Die Krone und der Gerichtsstab liegen auf einem roten Sammetpolster neben ihm. Hier wird uns der grosse König in seiner vollen Glorie und Hoffart vorgeführt, das Antlitz zum Teil verhüllt durch die schwere Perücke, die Gestalt aber von prachtvoller Haltung und Kleidung; nicht der Eroberer und der Feldherr, sondern der König von Versailles, der Mann, der den Staat verkörperte. Er stemmt die eine Hand in die Seite, stützt die andere gleichsam herausfordernd auf das Zepter. In der Tat ein Symbol unerschütterlicher Alleinherrschaft.



367. Antoine Watteau. — Gilles (Paris, Louvre).

Mit dem Tode des grossen Königs im Jahre 1715 vollzog sich ein grosser Umschwung im Leben und in der Kunst des französischen Volkes. Unter der Regierung des mächtigen Fürsten hatten hohe Vornehmheit, steife Feierlichkeit am Hofe und in den tonangebenden Kreisen geherrscht; in den letzten Jahren ihrer langen Dauer hatten Unmut und Langeweile das Leben verödet. Da brach die Régence an und mit ihr die Lebenslust, die Leichtfertigkeit, das Bedürfnis nach Zerstreuung, nach Genüssen jeder Art. Die Kunst erfuhr eine ähnliche Veränderung; man gab den schwülstigen Stil auf und strebte nach Anmut der Handlung und nach verführerischen Formen; es sollten Liebe, Heiterkeit, Sinnlichkeit herrschen. Nie sah man eine gründlichere Umwälzung in der Art eines Volkes, nie sah man die Kunst so schnell dem Wechsel der Sitten folgen.

Derjenige, der unter den Malern in der neuen Richtung vorangeht, ist Antoine Watteau. Er wurde 1684 zu Valenciennes geboren, lernte in seiner Geburtsstadt bei einem namenlosen Meister, darauf in Paris, wo er zuerst als Gehilfe bei einem Maler von Bühnenvorhängen und dann bei einem Dekorationsmaler arbeitete. Er kam aus Französisch-Flandern, und es war, als ob etwas von dem Blute der flämischen Künstler in ihm fliesse, denn, als er in Paris eine Fülle von Mustern aus allen Zeiten und Ländern zu studieren vorfand, wandte er sich aus freien Stücken den Flämen des siebzehnten Jahrhunderts, Rubens, Van Dyck und Teniers zu. Von diesen lernte er die warmen, satten Farben, die klaren Lichter, die

frohen, duftigen Töne, die so gut zu der Darstellung der Heiterkeit und Festlichkeit passen.

Watteau kränkelte während eines grossen Teils seines Lebens und starb jung im Jahre 1721; dies hinderte ihn jedoch nicht, Werke in ansehnlicher Zahl und immer von heiterem und einigermassen lüsternem Charakter zu malen, in denen die Liebeleien der vornehmen Welt Hauptsache sind. Von diesen zartempfundenen und zartgemalten Szenen aus der Welt des neuen Reiches wählen wir zuerst *die Einschiffung nach der Insel Cythera* (**365**) aus dem Louvre. Auf einer gelinden Anhöhe in der Nähe der Statue der Venus, sieht man drei verliebte Paare: einen als Pilger gekleideten Junker, der neben einer Jungfrau kniet: einen zweiten, der seiner Geliebten mit beiden Händen aufhilft; einen dritten, der die Seine hinunterführt. Links sieht man das zu überfahrende Wasser, und am Ufer zahlreiche



368. Antoine Watteau. — Jupiter und Antiope (Paris, Louvre).

schäkernde Pärchen, die bereit sind sich einzuschiffen; Amoretten flattern durch die Luft und zeigen den Weg; die Fernsicht ist voller Verheissung von Reizen und Genüssen. Die Landschaft ist verschwommen, aber von warmem Tone, ohne feste Formen, mit Bäumen, Felsen, Wasser, schmelzend und duftig. Die Figuren sind fester, von lieblicher Bewegung und Haltung; die Malerei ist beweglich, schwebend, zerfliessend in der Empfindung, zerfliessend in der Manier. Welch ungeheuerer Unterschied von den harten Tönen und steifen Umrissen der vorhergehenden Periode! Watteau malte dies, sein Meisterstück, im Jahre 1717 als Probe zu Aufnahme in die Akademie.

Friedrich der Grosse hatte eine aussergewöhnliche Vorliebe für die Werke Watteaus; in den königlichen Schlössern von Preussen befinden sich jetzt noch neunzehn derselben, von denen eins *die Freuden des französischen Theaters* darstellt (**366**). Watteau hatte viel

für Theater gemalt, und kannte deren Personal gut. Hier finden wir die Schauspieler in einer Landschaft, in ihrem Alltagsleben, als gute Kamaraden, frei und ohne Umstände mit einander verkehrend, natürlich und lustig, ein Gläschen trinkend und einen Augenblick für eigene Rechnung kosend, statt, wie gewöhnlich, für Andere.

Dass Watteau nicht nur liebliche Empfindungen und schwellende Formen wiedergeben konnte, sondern auch ein wahrer, tüchtiger Maler war, beweisen uns ein paar andere Stücke aus dem Louvre. Zunächst *Gilles* (**367**), der Simpelhans der italienischen Bühne. Er steht aufrecht, ganz von vorne gesehen, die Arme am Körper herabhängend, in einen losen Kittel und Hosen gekleidet, mit einem Kragen und rundem zerknülltem Hute, ganz in Weiss. Hinter ihm vier andere Schauspieler des italienischen Theaters. Er hat das einfältige Aussehen seiner Rolle. Die Nebenfiguren zeigen einige Farben, einen Mann in Braun, einen



370. Charles Natoire. — Die drei Grazien (Paris, Louvre).

anderen in Rot. Ungewöhnlich fein sind die Töne auf der hellen Figur, am Himmel, in der Landschaft. Hier bewährt sich der Maler als ein tüchtiger, bedeutender Kolorist.

Auch sein Bild *Jupiter und Antiope* aus dem Louvre (**368**) zeugt von ungewöhnlichen Fähigkeiten. Jupiter, in der Gestalt eines Satyrs, lüftet das Tuch, das die schlafende Antiope bedeckt. Auf die Nymphe fällt ein kräftiges, mit feinen Schatten umsäumtes Licht, wozu der braune Satyr einen grellen Kontrast bildet. Die Malerei ist mit fester Hand ausgeführt, was der Sattheit und Wärme des Kolorits keinen Eintrag tut.

Von den zahlreichen Nachfolgern des grossen Malers der Liebesfeste ist Nicolas Lancret der bedeutendste. Er wurde 1690 zu Paris geboren und starb daselbst im Jahre 1743. Er war eigentlich mehr ein Nachfolger Watteaus als sein Schüler. Der Louvre besitzt unter anderen von ihm: die „Vier Jahreszeiten", die er im Jahre 1738 für das Schloss La



369. Nicolas Lancret. — Der Frühling (Paris, Louvre).



Muette malte. Das unsrige ist *der Frühling* (**369**) betitelt. Junges Völkchen sitzt am Vogelherde. Links in einer dekorativen Landschaft haben sie das Netz ausgespannt, in dem und in dessen Nähe die Vögel flattern. Ein junger Mann zieht die Seile straff, eine am Boden sitzende Frau sieht zu. Etwas weiter drei andere Frauen, von denen eine einer ihrer Gefährtinnen Blumen darbietet. Hinter denselben ein Hirt, der die Flöte spielt. Wir nähern uns



371. François Boucher. — Venus bei Vulkan (Paris, Louvre).

der Zeit, wo die französischen Marquisinnen, des Tanzens und Kokettierens in ihren glänzenden Salons überdrüssig, es mit der Komödie des Hirtenlebens im Felde und in Rococo-Meiereien versuchen. In dem Gemälde Lancrets sind die Personen der galanten Welt entlehnt, aber die Landschaft ist wirklich reizend.

Neben Watteau und seinen Nachfolgern macht sich eine andere Gruppe von ähnlicher Geschmacksrichtung, aber trotzdem unabhängig und verschieden, geltend. Der Führer der-

selben war FRANÇOIS LE MOINE, 1688 zu Paris geboren, 1737 daselbst gestorben. Er hatte Schüler, die ihn nachahmten und übertrafen. Der erste war CHARLES NATOIRE, der 1700 zu Nîmes geboren wurde, bei Le Moine in Paris in die Lehre ging und darauf zur Vollendung seiner Ausbildung nach Rom zog; im Jahre 1751 wurde er dort Verwalter der Académie de France. Er bekleidete dieses Amt bis 1774 und starb 1777 zu Castel Gandolfo. Eine sehr charakteristische Probe seiner Kunst gewähren *die drei Grazien* aus dem Louvre (**370**). Die drei reizenden Frauen schweben spielend in den Wolken und halten ein Blumengehänge,



372. François Boucher. — Die Entführung der Europa (Paris, Louvre).

dessen Ende von einem flatternden Cupido getragen wird; es ist alles Jugend, Grazie, Fülle. Die Hauptfarben sind frisch, die Umrisse fest, die Formen rein; ein grosser Gegensatz zu der Manier Watteaus, bei dem alles verschwommen, unbestimmt und berauschend ist.

Der zweite und grössere Schüler Le Moines ist FRANÇOIS BOUCHER, eine der Berühmtheiten der französischen Schule des XVIII. Jahrhunderts. Er wurde 1703 zu Paris geboren, machte eine Studienreise in Italien, und kehrte nach Paris zurück, wo er im Jahre 1770 starb. Er war der grosse Günstling seiner Zeit und wurde mit dem Titel „Maler des Königs" beehrt; eigentlich wäre der Titel „Maler der Madame de Pompadour" passender gewesen,

denn die Geliebte Ludwigs XV. war seine grosse Gönnerin; er malte sie wiederholt und das Tun und Treiben dieser königlichen Maitresse spiegelt sich in seinen Darstellungen getreu wieder. Er ist der Verherrlicher der leichten Sitten und der lockern Weiber, aber auch der Anmut und Verführung. Ohne Zweifel hat Watteau ihn beeinflusst, aber im Vergleich zu diesem ist er ein Akademiker und hat vieles von seinen italienisierenden Vorgängern geerbt, wie entschieden er sich auch von ihnen abwandte.

Aus den zahlreichen Stücken, die der Louvre von ihm besitzt, wählen wir ein paar heraus. *Venus bei Vulkan* (**371**) ist ein Gegenstand, den Boucher zu malen nie müde wurde;



373. Jean-Honoré Fragonard. — Badende Frauen (Paris, Louvre).

die weisse verführerische Göttin neben dem schwarzen, hinkenden Schmiede scheint ihn besonders angezogen zu haben. Hier sieht man Vulkan am Boden vor seiner Schmiede sitzen; er reicht der Venus, die gekommen ist, ihn um Waffen für ihren Sohn Aeneas zu bitten, ein Schwert dar. Cupidone bringen ihr einen goldenen Helm; halb verhüllt von den Wolken sieht man auf der einen Seite die drei Grazien und auf der anderen Seite eine Gruppe von Liebesgöttern. Diese Staffage entspricht durchaus seinem Geschmack: es ist ein ganzer Himmel, aus dem Lieblichsten und Zartesten, was die Erde hegt, zusammengestellt, aber es ist entschieden zu viel Weichliches und Kraftloses darin. Weder Vulkan, noch Venus sind vom Geschlechte der Götter; es ist nicht Hohes, nichts Edles in ihnen, noch in all dieser

Weichheit und Anmut, ungeachtet der sorgfältigen Ausführung, der klaren und silbrigen Töne. Das Stück stammt aus dem Jahre 1732.

Das zweite Werk ist *die Entführung der Europa* (**372**). Am Meeresstrande liegt Jupiter in der Gestalt eines Stieres, verliebte Blicke auf Europa richtend. Diese sitzt auf seinem Rücken, mit nackter Brust, nackten Armen, nackten Beinen, das beliebte Kostüm Bouchers. Gefährtinnen betrachten die Szene, Meeresgötter schwimmen unweit der Küste, Amoretten tändeln in der Luft; dazu rechts die Aussicht auf das weite Meer. Die Figuren sind lieblich, die Malerei ist fest; die zerknitterten Falten der Kleider haben sogar einige Härte, und an verführerischer Erfindung und Leichtigkeit der Komposition fehlt es dem Freund aller Verliebten nicht.

374. Jean-Siméon Chardin. — Die Küchenmagd (Paris, Louvre).

Unter den Schülern und Nachfolgern Bouchers nimmt Jean-Honoré Fragonard die erste Stelle ein. Er wurde 1732 zu Grasse in Provence geboren und starb 1806 in Paris. Er hatte sich im Alter von achtzehn Jahren mit seinen Eltern in letzterer Stadt niedergelassen und ging zuerst bei Chardin, dem Maler der toten Natur und des Volkslebens, darauf bei Boucher in die Lehre. Im Jahre 1752 errang er den grossen „Prix de Rome" und setzte seine Studien in Italien fort. Dort lernte er Tiepolo kennen und bewundern, und dieser Maler des Lichts und der Grazie übte grossen Einfluss auf ihn aus. Er kehrte nach Paris zurück, wo er im Jahre 1806 starb. Er malte vielerlei Vorwürfe, zunächst historische Stücke, dann Liebesgeschichten, schliesslich Szenen aus dem Volksleben. Aber seinen Namen hat er durch diese Szenen aus der galanten Welt nach der Art Bouchers gemacht. Er malte mit leichtem Pinsel, glänzender Farbe, mit Geist und Anmut.

Ein herrliches Stück von ihm besitzt der Louvre in den *Badenden Frauen* (**373**). Worin sie baden, im Wasser, im Laub, in den Wolken, wäre schwer zu sagen, aber darauf kommt es uns und dem Maler auch weniger an. Er wollte schaffen und schuf eine Apotheose des Lichts, eine Verherrlichung der jungen, weissen Gliederfülle, des tändelnden Spiels in einer Fülle üppigen Grüns und weisser Wolken; ein Lied von Jugendlust und Jugendfreude; eine wahre Sündenflut, wenn überhaupt in der Jugend und Lebenslust etwas Sündiges sein kann, und wenn nicht alles durch die Kunst geläutert und verklärt wäre. Breiter, satter zu malen, ist kaum möglich; hier und da eine feste Linie, um die Formen anzudeuten, einige dunkle Striche, die Augen glänzen zu lassen, Locken zu kräuseln, und weiter Licht und Luft und Duft und Wolken.

Während die Darstellungen der schöngepuderten, dekolletierten Weibchen und der lustigen Gesellschaften im Schwange waren, machte sich eine Gruppe von der herrschenden Mode los und schlug ganz andere Bahnen ein. Jean-Siméon Chardin, 1699 zu Paris geboren und daselbst 1779 gestorben, gab den Anstoss; er fing damit an, die tote Natur zu malen und ging später zu Szenen aus dem Volksleben über. Er hatte keinen Meister gehabt und vielleicht nur die Le Nains als längst verschollene Vorgänger gekannt. Und wunderbar genug, wenn uns überhaupt etwas in diesem achtzehnten Jahrhundert Frankreichs, wo alles Laune und Gegensatz und Wechsel war, wundern kann: dieser Maler armer Leute, einfacher Sitten, fand grossen Beifall. Die Kontrastwirkung wird dabei wohl im Spiele gewesen sein, aber gewiss verdankte er seinen Erfolg auch der Gesundheit seiner Kunst, seinen feinen, leichten Tönen, seiner breiten, leichten Pinselfühführung, die jetzt, wo das Überraschende, das die Zeitverhältnisse ihnen verliehen, verschwunden ist, noch immer Bewunderung erregen.

Eines der zahlreichen Stücke, die der Louvre von ihm besitzt, ist *die Küchenmagd* (**374**). Es ist eine einfache Köchin, die, vom Markte zurückkehrend, ein Stück Wildpret und zwei Bündel, in ein Tuch geknüpft, mitbringt. Gegen die dunkle Wand der Küche tritt das lichte, zarte Figürchen mit dem saubern Kattunkleid vortrefflich hervor. Im Halblichte eines Nebenraumes erblickt man eine zweite Magd. Es ist alles ehrliche, gesunde Arbeit, und es hat eine erfreuliche Zartheit des Tones, die diese Küchenmagd viel frischer und durchlauchtiger macht, als die in Palästen herrschenden oder sich nach Cythera einschiffenden Marquisinnen.



375. J. B. Greuze. — Der zerbrochene Krug (Paris, Louvre).

Von den Nachfolgern Chardins ist J. B. Greuze der bedeutendste. Er wurde 1725 zu Tournus bei Macon geboren, liess sich in Paris nieder, wo er die Akademie besuchte, erwarb sehr bald grossen Beifall, und starb im Jahre 1805. Er erweiterte den Wirkungskreis Chardins, er war nicht nur vor allem ein Maler des Volkslebens, er wurde auch ein Tugendlehrer im Bilde. In der Litteratur, wie in der Politik, bekam ein Teil des französischen Volkes die am Hofe und in den höheren Kreisen herrschende Lüsternheit und Verderbtheit, deren Abbild die Malerei war, satt: die Literaten fingen an, Vernunft und Sittlichkeit zu predigen, die Bürgertugenden zu preisen, und einige Maler, an erster Stelle Greuze, schlossen sich ihnen an, um das einfache häusliche Leben und die niederen Stände zu Ehren zu bringen, indem sie sich also an der Bewegung beteiligten, die zur französischen Revolution führen sollte. Er war ein gewissen-

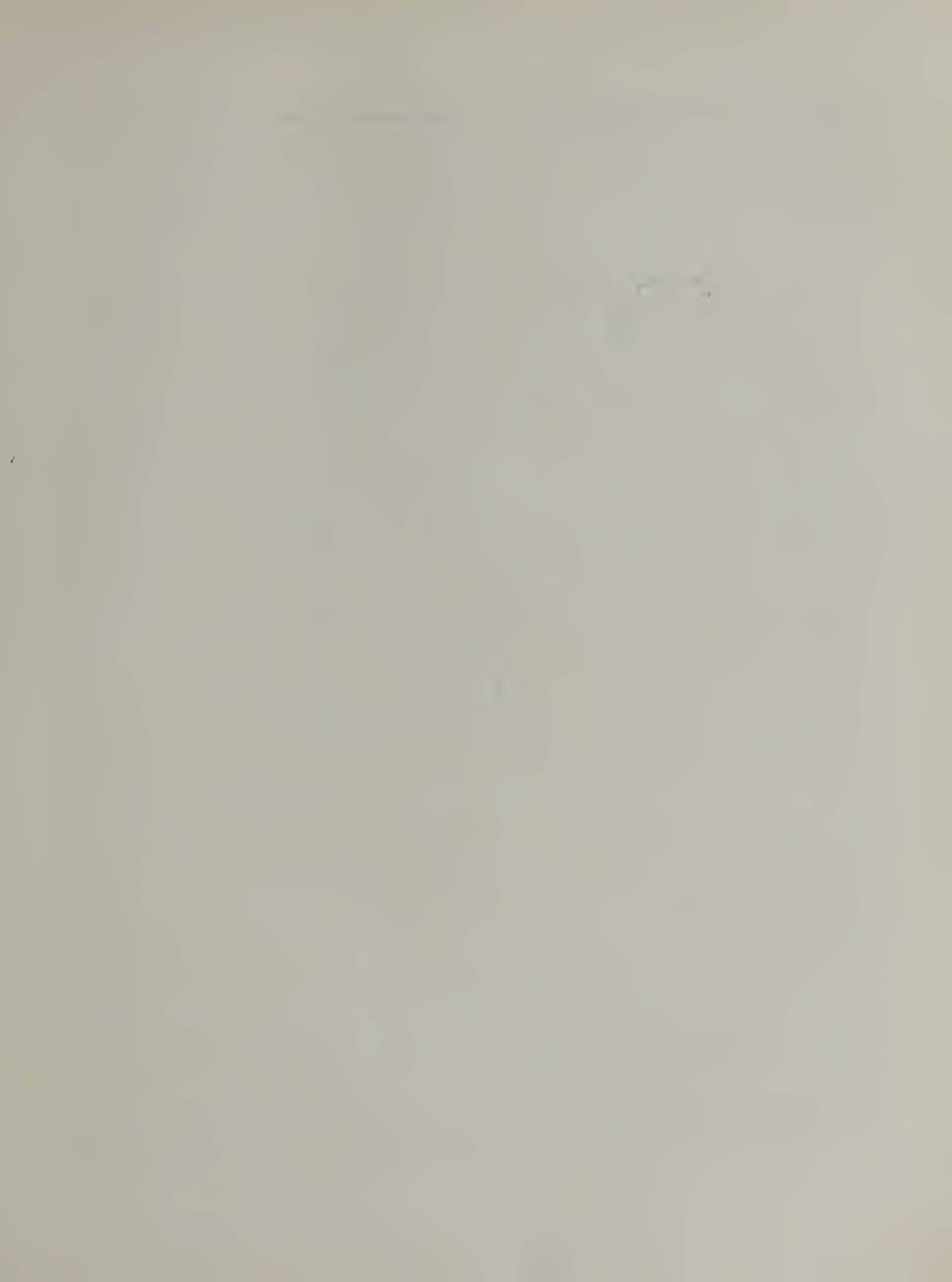
hafter, aber in der Farbengebung kühler Maler, vielmehr ein Literat und sentimentaler Prediger mit dem Pinsel, als ein Künstler. Es liegt jedoch in manchen seiner Verkörperungen der Unschuld etwas Reines und Zartes, das rührend wirkt.

So in seinem Figürchen *der zerbrochene Krug* (**375**). Ein Mädchen, in Weiss gekleidet, mit purpurnem Bande und Blumen im Haar, hält Blumen im Schosse und einen zerbrochenen Krug am Arm. Links ein monumentaler Brunnen. Sie ist seelisch und körperlich gleich rein, ihr Antlitz ist durchsichtig fein; sie ist ein Englein, das ein Krüglein zerbrochen hat; so beschämt und bestürzt steht sie da. Wer würde ihr den Fehler nicht verzeihen, wenn sie einen begangen hätte?

376. Frau Vigée-Lebrun. — Die Malerin an der Staffelei (Florenz, Uffizien).

Zur Schule der Grazie und zugleich der Empfindsamkeit gehört diejenige, die den Abschluss der französischen Malerschule bildet, Frau VIGÉE-LEBRUN. Sie wurde 1755 zu Paris geboren, und starb daselbst im Jahre 1842. Ihr Mädchenname war Elisabeth Louise Vigée. Von Greuze lernte sie den bürgerlichen Sittenszenen Geschmack abgewinnen, die Pastellmaler ihrer Zeit zeigten ihr, wie Anmut der Form und Lebhaftigkeit des Ausdrucks und der Farbe verbunden sein kann. Sie war vor allem Porträtmalerin; wiederholt konterfeite sie Marie Antoinette, die französische Königin, und zahlreiche vornehme französische Frauen. Beim Ausbruch der Revolution verliess sie ihre Heimat und verbrachte einen grossen Teil ihres späteren Lebens in der Fremde, wo sie auch zahlreiche Fürstinnen und Edelfrauen malte.

Berühmt sind ihre Selbstporträts. Der Louvre besitzt das, sie mit ihrer Tochter darstellende. In den Uffizien befindet sich unser Bild: *die Malerin an der Staffelei* (**376**). Sie war noch sehr jung, als sie letzteres verfertigte. Sie stellt sich selbst dar Marie Antoinette malend. Sie ist entzückend durch ihre natürliche Anmut, durch die einfache Wiedergabe ihrer frischen Jugend, durch die gute Wirkung von Licht und Farbe. Es ist nicht das Symbol einer zur Neige gehenden Malerschule, das sie darstellt, sondern vielmehr die frohe, verheissungsvolle Zukunft ihrer Kunst, die sie prophezeit.





THOMAS GAINSBOROUGH.

„FRAU SIDDONS."

(National Gallery, London).

DIE ENGLISCHE SCHULE.

JAHRHUNDERTE lang wurde die Malkunst in England nur von fremden Künstlern gepflegt, hauptsächlich Porträtmalern, die von den Königen an ihren Hof berufen wurden und die Fürsten und die Vornehmsten des Landes konterfeiten. So waren in London der Deutsche Hans Holbein der Jüngere im XVI. Jahrhundert unter Heinrich VIII., Antoon van Dyck unter Karl I., die Deutschen Peter Lely und Godfried Kneller unter Karl II. tätig. Neben diesen findet man in London eine sehr grosse Anzahl flämischer, holländischer, französischer, deutscher und italienischer Maler, die sich dort auf kürzere oder längere Zeit niederliessen und sich nicht nur auf das Porträt, sondern auch auf andere Genres verlegten. Viele unter ihnen bildeten auch Schüler und Nachfolger englischen Ursprungs, aber keiner brachte es in Ursprünglichkeit so weit, dass er eine eigene Schule ins Leben rief, oder hatte soviel Begabung, dass er zu den namhaften Meistern gezählt werden könnte. Erst im XVIII. Jahrhundert, als die Kunst überall sonst in tiefen Verfall geraten war, entstand in England eine heimische Schule, und ehe das Jahrhundert zur Neige gegangen war, brachte diese Schule Männer hervor, die in einigen Fächern die erste Stelle in Europa einnahmen. Britannien hatte sich damals durch seine geistige Bildung und durch seine materielle Macht und Wohlfahrt in den schönen Künsten eine hervorragende Stelle erworben. Wie im vorigen Jahrhundert die fremden Porträtisten in England den grössten Beifall fanden, so waren auch die grossen englischen Maler des XVIII. Jahrhunderts, besonders Reynolds und Gainsborough, Meister in der Porträtmalerei.



377. William Hogarth. — Selbstbildnis (London, National Gallery).

Der erste der englischen Künstler, dem eine Besprechung gebührt, ist WILLIAM HOGARTH, der 1697 zu London geboren wurde und 1764 daselbst starb. Er lernte gravieren bei einem Goldschmied und malen bei Thornhill. Er war von Anfang an und blieb sein ganzes Leben hindurch Kupferstecher und Maler, und in seinen Werken nimmt die Zeichnung eine bedeutendere Stelle ein, als die Malerei. Aber er war ein durch und durch ursprünglicher, nationaler Künstler; er hatte mit Porträts angefangen, wobei er die Natur aufs gewissenhafteste beobachtete. Er stellte sich die Aufgabe, die Mängel und Unsitten seiner Heimats- und Zeitgenossen zu verspotten, und stellte das widerliche Treiben, die übeln Gewohnheiten und deren Folgen in Szenenreihen, oder in einzelnen Szenen, die er dann selbst in Kupfer stach, dar. So malte und stach er den Lebenslauf einer Dirne (the Harlots'

progress), den Lebenslauf eines Wüstlings, die Ehe à la Mode, Emsigkeit und Trägheit, den Punschtrinker, den Hahnenkampf und vieles andere. Dies alles wurde mit beissendem Humor, mit scharf schneidendem Spott an den Pranger gestellt. Es versteht sich, dass die Kunst unter diesem glühenden Verbesserungseifer leiden musste, und dass die Nützlichkeitsrücksichten schliesslich überwogen. Hogarth war aber ein tüchtiger Porträtmaler, und wo er einzelne Figuren wiedergeben wollte, tat er dies mit packender Lebendigkeit. In seinen grossen Szenen siegt der Hang, die Laster zu kasteien, über die Forderungen der Kunst; er zeichnet in meisterhafter Weise einen verkommenen Nachtschwärmer und einen betrunkenen Schlemmer, er macht daraus ein lustiges, komisches Bild, aber keine packende Komposition, kein farbenreiches Gemälde. Wunderlich genug ist es, dass, während in Frankreich die Kunst mit einem Watteau und Boucher, den Verehrern des Leichtsinns, wieder auflebte, in England ihre Blüte mit der Geisselung dieser und anderer Laster anfing.



378. William Hogarth. — Das Garnelenmädchen (London, Nat. Gallery).

Unter den Porträts Hogarths gebührt zunächst seinem *Selbstbildniss*, dass die National Gallery zu London besitzt, eine Erwähnung (**377**). Er stellt sich selbst dar, den Kopf mit einem wollenen Tuch bedeckt, und darüber eine zottige Mütze, freimütig und offen aus dem Rahmen blickend. Über einen Teil des Gemäldes hängt ein Tuch, davor liegen ein Stoss Bücher und ein Paneel, auf dem eine schwungvoll gebogene Linie gezogen ist mit der Inschrift *the Line of Beauty and Grace* (die Linie der Schönheit und Anmut); daneben sitzt sein treuer Gefährte, sein Hund, ebenso tiefsinnig und grämlich, wie sein Meister.

Eine seiner am meisten gelobten Figuren ist *das Garnelenmädchen* aus dem nämlichen Museum (**378**). Es ist eine Garnelenverkäuferin mit ihrem Korbe auf dem Kopf, in alltäglicher Kleidertracht. Das frohe junge Leben, das aus dem Wesen dieses Volkskindes, aus diesen glänzenden, unbesorgt ins Leben blickenden Augen, aus diesem halboffnen Munde, der lachend die weissen Zähne zeigt, spricht, hat den Maler ergriffen, und mit breitem, losem Pinselstrich hat er diese frische Figur gemalt, indem er darin nur das Malerische hervorheben wollte, ohne diesmal an irgend welche Sittenlehre zu denken.

Der erste englische Künstler, der sich als Landschaftsmaler einen Namen machte, war Richard Wilson. Er wurde 1714 zu Pinegas in Montgomeryshire geboren und fing seine Laufbahn als Porträtmaler an; 1750 zog er aber nach Italien und begann dort die ihm auffallenden Naturansichten auf die Leinwand zu bringen. Er liess sich offenbar von der

Manier Claude Lorrains und Poussins leiten, und wurde auch von den damals in Italien weilenden Landschaftsmalern, unter anderen von dem Franzosen Josef Vernet, angeregt. Im Jahre 1755 kehrte er nach London zurück und widmete sich weiter ausschliesslich der Landschaft. Er starb 1782 zu Llanberis in Wales, wohin er sich in seinen letzten Jahren zurückgezogen hatte. Zu Lebzeiten genoss er wenig Beifall, nach seinem Tode stieg sein Ruhm aber sehr bald. Er besass nicht die Ursprünglichkeit, welche die späteren englischen Landschaftsmaler auszeichnet: er folgte der idealen, klassischen Manier Claude Lorrains, mischte derselben aber genug von seiner eigenen Auffassung, die realistischer war, bei, um mit Ehren erwähnt zu werden.

Sehr zahlreich sind seine meistens italienischen Landschaften. Unter denjenigen, die die National Gallery zu London besitzt, zeichnet sich durch seine Ursprünglichkeit *der*



379. Richard Wilson. — Der Avernersee (London, National Gallery).

Avernersee aus (**379**). Bei den Alten war dieser der Sitz der Schrecken und der Finsternis: hier lag der Eingang zur Hölle; hier schifften sich die Schatten der Toten ein, um über den Styx zu fahren; dunkle Wälder schlossen die geheimnisvollen Gewässer ein. Seitdem hat sich dort vieles geändert; die Wälder sind umgehauen, an Stelle der unterirdischen Grotten, in denen die Urmenschen wohnten, sind liebliche Sommersitze getreten. Wilson malte die Gegend, wie er sie sah, einsam und grossartig, den runden See im Vordergrunde, den herrlichen Golf von Neapel im Hintergrunde, ohne die bühnenmässigen Kulissen, die er sonst gern zur Seite aufragen lässt, einfach und breitzügig, von grossartigem Eindruck.

In Joshua Reynolds finden wir den ersten wahrhaft grossen englischen Maler. Er wurde 1713 zu Plymton geboren, kam im Alter von achtzehn Jahren nach London, wo er ein paar Jahre bei einem mittelmässigen Porträtmaler lernte, und begann im Jahre 1743 selbst Porträts zu malen. 1749 ging er auf drei Jahre nach Italien, wo er eifrig, mit scharf-

sinnigem Geiste und innigem Kunstgefühl die früheren Meister, besonders Michel Angelo in Rom und Tiziano in Venedig, studierte. Nicht nur bei diesen ging er in die Lehre; ohne es sich zu gestehen, vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein, wurde er ein Nachfolger der flämischen Koloristen, Rubens und van Dyck. Nach London zurückgekehrt erntete er sofort ungeheuern Beifall. Die Engländer fühlten, dass sie endlich einen heimischen und grossen Meister besassen. Zu Hunderten liessen sie sich von ihm konterfeien; der König ernannte ihn im Jahre 1784 zu seinem Hofmaler. Mit Ehren und Reichtümern überhäuft, starb er im Jahre 1792. Besonders als Porträtmaler zeichnete er sich aus; er verleiht seinen Mannsbildern Charakter, seinen Frauenfiguren Anmut; er dringt in das Seelenleben ein. In hundert verschiedenen Weisen giebt er die Menschennatur wieder: die Lieblichkeit des Kindes, die Schönheit der Frau, ihre adlige Vornehmheit, ihre träumerische Zartheit, die tändelnde Mutterliebe, die Entschlossenheit des rohen Kriegers, die geistvolle Verfeinerung des Künstlers; alles dies malt er in kräftigen und frischen Farben, ohne je in Härte zu verfallen; er bleibt vielmehr, in diesem Punkte seinen flämischen Vorgängern nachstrebend, weich und geschmeidig in seinen Fleischpartien.



380. Joshua Reynolds. — Lord Heathfield (London, National Gallery).

Hätte er seinem eigenen Willen folgen können, und hätte man ihn nicht so ganz mit Porträtmalerei in Anspruch genommen, so hätte er sich gewiss grossenteils der Geschichtsmalerei gewidmet; aber man liess ihm dazu keine Zeit und man konnte seinen Werken dieser Art keinen besondern Geschmack abgewinnen. Sie haben denn auch nicht den ungemeinen Wert seiner Porträts; sie sind zwar in Komposition und Farbe gediegen, aber sie erinnern uns zusehr an die Lehren der Akademie, an die italienischen und sogar an die französischen Vorgänger. Dass er auch ein Landschaftsmaler von gesundem Geschmack und unverkennbarem Verdienste war, zeigt der Hintergrund manches seiner historischen Stücke. Sein Leben lang blieb er ein eifriger Pfleger seiner Kunst; die vorigen Jahrhunderte hatten keinen Maler aufzuweisen, der sich fleissiger und unablässiger mit dem theoretischen Studium seiner Kunst befasste. Die Artikel, die er in jüngeren Jahren für die Zeitschrift seines Freundes, Doktor Samuel Johnson, schrieb, die fünfzehn Reden, die er von 1769 bis 1790 bei der Preisverteilung der Akademie hielt, seine Notizen über „die Malerei" von Du Fresnoy, die Geschichte seiner Reise nach Flandern und Holland im Jahre 1781, beweisen, wie er alles untersuchte und erwog, was ihm über die Gesetze und die

Geschichte seiner Kunst Aufschluss geben konnte. Man sollte glauben, die Erfindungen und Beobachtungen eines erfahrenen Meisters in einem Lande mit Jahrhunderte alter Kultur zu lesen: es sind die Studien eines jungen, wissbegierigen Mannes, der seinen Weg sucht in einer Kunst, die in seiner Heimat ganz neu oder wenigstens kaum bekannt war. Er studierte in der Absicht, zu belehren oder zu verbessern, und er nahm nicht ohne Weiteres an, was er an Anderen bewunderte; oft suchte er die Auffassung und materielle Ausführung zu erneuern, und nicht alle seine Erfindungen, wie zum Beispiel sein Verfahren bei der Farbenmischung, waren glücklich zu nennen.



381. Joshua Reynolds. — Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde.
(Sammlung des Herzogs von Devonshire, Chatsworth).

Um sofort den Eindruck von der eigenartigen Auffassung seiner Figuren, und der Charakteristik, die er hineinzulegen versteht, zu gewinnen, besehe man sich das *Porträt Lord Heathfields*, des Verteidigers von Gibraltar in der National Gallery zu London (**380**). Er steht da gegen das Meer und gegen den stürmisch bewölkten Himmel mit den Kanonen neben sich, die seines Wortes harren, um Tod und Verderben zu verbreiten. Er ist der rauhe, einfache Seemann. Sein reichbetresster Rock hängt ihm faltig und gespannt um die Schultern, als ob er ihm nicht gehörte, sein Kopf und seine Perücke sind schwerfällig und massig, die kleinen, von schweren Brauen beschatteten Augen blicken ziemlich träge in die Ferne: der geschlossene Mund mit den dünnen Lippen sieht aus, als ob er sich nicht sehr leicht und oft öffne. Nur

eine sprechende, und auch dann noch halb unterdrückte Gebärde: der Mann, der so fest und wuchtig dasteht, hält einen riesigen goldenen Schlüssel in der Hand, den Schlüssel der Festung Gibraltar, der mit einer goldenen Kette an seine Hand gefesselt ist, und den er nicht loslassen wird, darauf kann sich das Vaterland und der Feind verlassen. Dieser Schlüssel ist kein Symbol, oder, wenn er eins ist, so ist es so natürlich gewählt, dass man darin ebensogut ein riesiges, zu seinem Amte gehöriges Kleinod erblicken kann.

Eine ganz andere Figur bietet uns *das Porträt der Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde* (**381**) aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Reynolds hatte sie schon im Jahre 1769, als sie noch ein Mädchen von zwölf Jahren war, mit ihrer Mutter, der Gräfin Margaretha Georgina Spencer, gemalt. Jetzt, im Jahre 1785, ist sie eine junge mit ihrem Kinde spielende Mutter geworden, die spätere Gräfin von Carlisle. Es ist nicht nur ein Porträt, sondern eine Gruppe voller Bewegung und Leben. Eine Frau von aristokratischer Schönheit in reizender, häuslicher Toilette, die ganze Welt vergessend, um sich nur mit ihrem Töchterchen zu beschäftigen, selbst spielend wie ein Kind, und über das Jauchzen ihres Lieblings entzückt. Dieser, die Arme aufhebend, trappelnd mit den nackten Füsschen, auf dem Schosse seiner Mutter tanzend und vor Vergnügen jauchzend. Beide in freudiger Erregung, von einander gesondert und trotzdem durch ein seliges Gefühl aufs Innigste verbunden. Die Malerei kommt an Kunst der Auffassung gleich; die Mutter in festeren Umrissen gegen den dunkeln Hintergrund, die Kleine duftiger gemalt in hellem Kleide gegen den dunkeln Himmel. Es ist ein ganzes Poem, das ewige Gedicht von Mutter und Kind, die für einander leben. Die Herzogin von Devonshire war eine, wegen ihrer hohen Geistesbildung und ihrer Liebe zur Kunst berühmte Frau; Reynolds malte sie wiederholt; ihr Mädchenporträt befindet sich im Devonshire House zu London; ihr Porträt mit dem Kinde zu Chatsworth beim Grafen Spencer; eine Kopie desselben bewahrt Windsor Castle.



382. Joshua Reynolds. — Mistress Siddons (Dulwich College).

Wieder eine ganz andere Auffassung des Porträts zeigt uns das der *Mistress Siddons*, der berühmten Tragödin, das der Herzog von Westminster in der Grosvenor Gallery besitzt (**382**). Sie thront auf einem monumentalen Sessel in den Wolken; hinter ihr stehen zwei, die Tragödie verkörpernde Figuren; sie selbst sitzt in höchst dramatischer Haltung, den



383. Joshua Reynolds. — Das Mädchen mit den Erdbeeren (London, Wallace Museum).



Blick gen Himmel gerichtet, die Arme auf den Lehnen des Sessels ruhend, die eine Hand aufgehoben, die andere über die Lehne herabhängend. Es ist keine beredtere Haltung denkbar; der ganze Körper ist in Ruhe, die Formen verschwinden unter den breiten, losen Falten des nachlässig umgeworfenen Gewandes; die Hände deuten keine Gebärde an, die Künstlerin vergisst sie, vergisst alles; das einzige was in ihr lebt und sich regt, ist der Geist der Tragödie, der sie ganz erfüllt und sie treibt, sich in die grundlose Tiefe zu versenken, in welche sie mit starrer Verzückung blickt. Es ist eine ergreifender Verkörperung ihrer Kunst, ohne irgendwelche bühnenmässige Künstelei. Er malte auch dieses Werk mehr als einmal; ausser



384. Joshua Reynolds. — Die drei Grazien, Hymens Bild schmückend (London, National Gallery).

dem Exemplar in der Grosvenor-Gallery befindet sich noch eins in Dulwich-College. Diese drei Stücke und manches andere beweisen, dass sich durch Reynolds die englische Schule mit einem Male über alle anderen europäischen Künstlergruppen seiner Zeit emporgeschwungen hatte.

Wieder eine ganz andere Manier zeigt *das Mädchen mit den Erdbeeren* aus dem Wallace Museum zu London (**383**). Es ist ein Kind, seinen Korb Erdbeeren am rechten Arm tragend. Die Kleine schaut mit ihren grossen dunkeln Augen ruhig und etwas ängstlich drein, als fürchtete sie für ihren Schatz. Die lieblichste Unschuld, die natürlichste Anmut spricht uns aus dem schönen Kopfe und dem zarten Körper an. Sie ist ganz in Weiss gekleidet mit einem gelblichen Tuche auf dem Kopf. In klaren, weichen Tönen tritt sie gegen eine dunkle Felsen-

wand hervor, die in einer harmonischen Farbenskala nach dem freien Himmel verläuft, mit einem Ausblick auf die Landschaft. Welch ein Abstand in Gefühl und Ausdruck zwischen dieser blühenden Menschenknospe und dem barschen Krieger, zwischen der spielenden Mutterfigur und der fleischgewordenen Muse der Tragödie. Wie vielseitig der Künstler, der sie so völlig verschieden auffasste, und sie in ebenso stark kontrastierten Kunstformen verkörperte!

Die drei Grazien, Hymens Bild schmückend (**384**) ist ein allegorisches Bild Reynolds', das die National Gallery besitzt. Am Saume eines Wäldchens erhebt sich die Bildsäule des Gottes; die drei Grazien sind damit beschäftigt, ein Blumengewinde aufzuheben, um dasselbe an das Bild zu befestigen. In seiner sorgfältigen Bemühung, die liebliche Aufgabe unter die drei Gefährtinnen zu verteilen, in der einigermassen deklamatorischen Gebärde derjenigen, die die Blumen über ihr Haupt erhebt, erkennt man die Spur, die das Studium der Griechen in Reynolds' Kunst hinterlassen hat; von eigener Auffassung und englischer Art zeugt aber die ungezwungene, natürliche Haltung der zwei andern Frauengestalten. Der Hauch der freien Natur durchduftet diese Freiluftszene; die überirdischen, aus Alt-Hellas stammenden Wesen sind hier zu britischen Schönheiten geworden, die sich ungezwungen im Freien bewegen, mit schlanken Gliedern, jugendlich und anmutig, mit mehr schönen als regelmässigen Zügen.



385. Thomas Gainsborough. — Der blaue Knabe (London, Sammlung des Herzogs von Westminster).

Die höchste Stelle in der frühesten glorreichen Schar der englischen Schule bekleidet neben Joshua Reynolds Thomas Gainsborough. Er wurde im Jahre 1727 in Sudbury geboren. Als Knabe schon verlegte er sich in seiner Heimat auf das Zeichnen von Landschaften; später siedelte er nach London über, wo er unter der Führung eines mittelmässigen Künstlers, Frank Haymans, malen lernte. Er verliess England nie, heiratete jung und liess sich nach einander in Ipswich, in Bath und erst im Jahre 1774 in London nieder, wo er 1788 starb. Er malte viele Landschaften, aber noch mehr Porträts. In beiden Fächern erwarb er grossen Ruhm. Als Landschaftsmaler erhebt er sich über Wilson, indem er die Natur seiner Heimat zum Vorbild nimmt und sie zwar nicht gewissenhaft nachahmt, aber doch mit ungewöhnlicher Leuchtkraft, Breite und Fülle darstellt; er ist der erste Führer seiner Heimatsgenossen auf dem Wege zur heimischen wahren Landschaft. In seinen Porträts erreicht er nicht die reiche Erfindung und den Tiefsinn Reynolds'; auch hier ist er mehr der natürliche Maler; er hat weniger studiert, er erforscht und ergründet nicht so eingehend, wie sein grosser Nebenbuhler; aber dafür hat er um so mehr angeborene Begabung; er fühlt richtig, er sieht das Schöne. Sodann malt er mit einer Zartheit und

Leichtigkeit des Tones, die ihn zu einem direkteren und treueren Nachfolger van Dycks machen als Reynolds, dieser zweite Nachfahr des grossen Antwerpener Porträtisten.

Aus den zahlreichen Porträts Gainsboroughs wählen wir einige der berühmtesten.

Das erste ist *der blaue Knabe* (**385**), im Besitze des Herzogs von Westminster zu London. Master Buttal, so heisst der reizende Knabe, steht aufrecht vor uns; mit einem Arm, den er in die Seite stemmt, schürzt er seinen leichten Mantel, an dem anderen lässt er seinen Hut herabhängen. Freimütig und dreist blickt er uns in die Augen, wohl wissend, dass wir ihn mit Wohlgefallen betrachten werden. Die Haarsträhne auf seiner Stirn und die langen, über seine Ohren herabfallenden Locken, der ganze Anzug, der ihm lose um den Leib hängt und dennoch die Glieder so deutlich hervorhebt, diese Glieder selbst, schlank, kräftig und elastisch, das alles verleiht dem Knaben einen fast mädchenhaften Reiz. Keines der Werke Gainsboroughs erweckt so deutlich die Erinnerung an van Dyck. Das Gemälde soll aus einer Wette zwischen Gainsborough und Reynolds hervorgegangen sein, wobei dieser den Gegner aufforderte, ein Porträt blau auf blau zu malen. Unser Maler schlug ein und schuf dieses Stück. Es ist wirklich, was die Kleidung betrifft, ganz in Blau; der blaue Knabe tritt gegen den blauen Himmel hervor; aber das Blau von oben ist durch die neblige Luft gedämpft, und im Hintergrunde bricht auch die Landschaft die Eintönigkeit. Das Farbenspiel wird noch durch die frische, blühende Gesichtsfarbe, die sich von den zarten blauen Tönen der Kleidung abhebt, bereichert.



386. Thomas Gainsborough. — Porträt der Frau Graham, Lady Lynedoch (Edinburgh, Museum).

Das zweite Porträt, das wir abbilden, ist das der *Frau Graham, Lady Lynedoch*, dem Museum zu Edinburgh gehörend (**386**). Es zeigt sie in voller Länge, aufrechtstehend, auf den Sockel einer schweren Säule gestützt, hinter ihr ragen die Bäume eines Parks empor. Sie tritt mit ihrem weissen Atlaskleide und rosa Rock gegen das dunkle Laub, mit ihrem feinen Köpfchen gegen den halblichten Himmel hervor; ihr Haar ist gepudert und an der Hinterseite mit hohen gekräuselten Federn geschmückt. Ihr Hals ist nackt, und ein Spitzenkragen umsäumt ihr tief ausgeschnittenes Kleid. Das eine ihrer zarten Händchen ruht auf einem Rande des Sockels, das andere hängt herab und hält eine weisse Feder. Es ist gleichsam eine im Treibhaus aufgegangene Blume, alles verfeinert, veredelt, die Auserwählte unter der vollkommensten Frauenrasse. Der Maler lässt durch Linie und Farbe diese Schlankheit und Vornehmheit.

diese natürliche Anmut und diese anerzogenen Gaben hervortreten und empfinden. Von Gainsboroughs Landschaften bilden wir *den Marktwagen* ab, den die National Gallery zu London besitzt (**387**). Auf einem holprigen, von einer gelinden Anhöhe absteigenden Wege, kommt ein einspänniger Wagen von einfacher, ländlicher Form, herangefahren. Auf dem mit Feldfrüchten beladenen Wagen sitzen zwei lustige Mädchen; ein am Wege sitzender Bauer blickt sie wohlgefällig an, ein paar Knaben und ein Hund gehen neben dem Wagen her; den Hintergrund bildet dichtes Gehölz. Es ist ein Stück kräftiger, wilder Natur, das eine Szene aus dem einfachen Bauernleben umrahmt, ohne irgendwelchen Hang zu bühnenmässigem Aufputz. Gainsboroughs Beispiel wurde für die späteren englischen Landschaftsmaler massgebend und brachte in ganz Europa die Wiedergabe der Natur wieder zu Ehren.



388. George Romney. — Bild der Frau Drummond-Smith (Castle Ashby, Sammlung des Marquis von Northampton).

Reynolds und Gainsborough hatten im XVIII. Jahrhundert der Porträtmalerei in England neues Leben eingeflösst. Ihrer Spur folgten zahlreiche Künstler von ungewöhnlichem Verdienste, die am Ende dieses Jahrhunderts eine glorreiche Schar bildeten. George Romney war der älteste und begabteste derselben. Er wurde 1734 zu Dalton-in Furness in Lancashire geboren. Er fing ohne eigentlichen Lehrmeister mit der Geschichtsmalerei an und wagte sich auch bald an das Porträt. Sein ganzes Leben hindurch widmete er sich beiden Fächern. Im Jahre 1762 zog er nach London, wo er sich bald Ansehen erwarb. Er machte eine erste kurze Studienreise nach Paris und verweilte von 1773 bis 1775 in Italien. Nach London zurückgekehrt, wurde er einer der gesuchtesten Porträtisten seines Landes, von Vielen nicht weniger gefeiert als Reynolds; er malte die vornehmsten Personen seiner Zeit und fühlte sich, nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch, besonders zu den wunderschönen Frauen, denen er auf seinem Lebensweg begegnete, hingezogen. Die reizendste und verdorbenste von allen, Emma Lyon, die Jahre lang sein Modell war, und die später die Frau des englischen Gesandten zu Neapel, Sir William Hamiltons, und die Geliebte Nelsons wurde, spielte eine grosse Rolle in seinem Leben. Als Geschichtsmaler war er mittelmässig, als Porträtist stand er viel höher; in seine Bilder schöner Frauen legte er die Liebe, die sie



387. Gainsborough. — Der Marktwagen (London, National Gallery).



ihm einflössten, und den Reiz, der ihn in ihnen entzückte. Er starb im Jahre 1802. Sein Bild der *Frau Drummond Smith*, im Besitze des Marquis von Northampton in Castle Ashby (**388**), ist eines der vollendetsten und reizendsten. Mit ihrem Mädchennamen hiess sie Mary Cunliffe, im Jahre 1786 heiratete sie Herrn Drummond Smith. Auf ihrem Porträt trägt sie den ungeheuern, glockenförmigen Sonnenhut, den man bei englischen Frauen aus jener Zeit vielfach findet. Reizend tritt das kleine, feine Antlitz unter dieser leichten Kopfbedeckung hervor, und lieblich spielt das Hell und Dunkel unter diesen breiten Rändern und um diese reiche Lockenpracht. Die Züge sind von ruhigem Ausdruck, fest umrissen, der Hut ist ein Meisterstück von leichter, duftiger Malerei. Haltung und Kleidung sind einfach und mehr skizziert als gemalt, um nur den schönen Kopf hervorzuheben.



389. Sir Henry Raeburn. — Porträt Walter Scotts (Sammlung des Grafen Hume).

Ein zweiter aus der Gruppe der Porträtmaler ist Sir Henry Raeburn. Er war ein Schotte und wurde zu Edinburgh geboren, wo er, abgesehen von einem Besuche in London und Italien, sein ganzes Leben verbrachte. Er kam im Jahre 1756 zur Welt und starb 1823. Er malte nur Porträts, und die meisten vornehmen Schotten seiner Zeit haben ihm gesessen. Die Sammlungen im Museum und im hohen Gerichtshof zu Edinburgh besitzen unzählige Bilder von seiner Hand, grösstenteils Männer darstellend. Die Bilder sind sehr verschieden an Kunstwert, viele sehen alltäglich aus; die besten zeichnen sich aus durch die getreue Wiedergabe der Wahrheit und tiefes Eindringen in das innere Wesen. Hiervon bietet uns das dem Grafen Hume gehörende Bild *Walter Scotts*, des grossen Romanschriftstellers und des typischen Schotten ein Beispiel (**389**). Walter Scott hat der Welt seine Heimat offenbart, indem er zugleich eine ganz neue Auffassung der Geschichte lehrte. Grösser, als man glauben sollte, war sein Einfluss auf die bildenden Künste. Die Vorliebe der englischen Maler seiner Zeit für geschichtliche Stoffe, und die romantische Auffassung derselben, ist dem Verfasser des Waverley und dem ungeheueren Beifall, den er in Schottland, England und anderswo fand, zuzuschreiben. Von diesem Einfluss zeugt noch in auffallender Weise Edinburgh: seine Geburtsstadt sieht fast wie ein ihm errichtetes Denkmal aus. Es ist kein Wunder, dass Raeburn ihn wiederholt als Voll- oder Brustbild malte. Das Porträt, von dem hier die Rede ist, zeigt den grossen Schriftsteller bis zur halben Körperhöhe, in sehr einfacher Kleidung und Haltung. Er sieht aus, wie ein gewöhnlicher Bürgersmann, vielmehr ein Bauer als ein Städter; die Haare hängen ihm tief über die Stirn; charakteristisch ist das lange, schmale Gesicht, aber was ihn vor allem auszeichnet, was sein höheres Sein und

seine höhere Bedeutung eindringlich fühlbar macht, ist der durchdringende Blick seiner Augen, die so klar unter den Brauen funkeln und die Menschen und Dinge so tief ergründen.

Ein dritter Porträtmaler aus jener Zeit war John Hoppner. Er wurde von deutschen Eltern 1758 zu London geboren und starb daselbst im Jahre 1810. Er studierte an der dortigen Akademie und wählte sich Joshua Reynolds zum Vorbild. Wie dieser malte er Historienbilder und Porträts. In letzterem Fach leistete er Ausgezeichnetes. Seine Farbe hat freilich nicht die glänzende Klarheit seines Vorgängers. Er steht weiter von Raeburn ab, und nähert sich mehr Romney, indem er lieber reizende Frauen als Männer malt. In der Darstellung seiner Modelle schliesst er sich Reynolds an; wie dieser lässt er sie nicht untätig sitzen, sondern setzt sie in Bewegung, er lässt sie leben und denken, und macht sie zur handelnden Persönlichkeit, etwa eines Historienstückes.



390. John Hoppner. — Lady Willoughby d'Eresby (Sammlung des Grafen von Ancaster).

So in seinem Porträt der *Lady Willoughby d'Eresby*, dem Grafen von Ancaster gehörend (**390**). Es stellt eine junge Frau dar, die an einem heissen Sommertage über eine schattenlose Ebene auf uns zukommt. In der einen Hand hält sie ihren Strohhut mit leichtem Schleier, in der anderen ein langes um Schultern und Arme geschlungenes Gazetuch; der Hals ist nackt, das Kleid auf der Brust tief ausgeschnitten. Der heftig wehende Wind bauscht ihre Röcke vorwärts, und scheint auch Kopf und Hals vorwärtszubeugen und das Haar zu lockern. Man kann nicht sagen, dass die Figur anmutig und die Bewegung gelungen wäre, aber eigentümlich und lebensvoll ist diese Auffassung des Porträts ohne Zweifel.

Gelungener ist das Doppelbild der *Schwestern*, Sir Charles Tennant zu London gehörend (**391**) und Maria und Amelia Frankland darstellend. Ihr Vater war ein Admiral. Die Porträts wurden im Jahre 1795 gemalt; in diesem Jahre noch starb Marianne, 1800 ihre Schwester. Die zwei jungen, schönen Frauen sitzen am Boden. Die eine hält eine Mappe mit Zeichnungen auf dem Schoss und Zeichenkreide in der Hand, ihre Schwester schlingt die Arme um ihren Hals. Beide sind sehr einfach gekleidet, und jede trägt ein um ihr reiches Haar gebundenes Tuch; bei der ältesten hat dieses Tuch die Form eines Turbans und verleiht der Figur etwas Romantisches. Zu ihren Füssen liegt ihr Hund; vor ihnen erstreckt sich eine hügelige Landschaft. Die Wichtigkeit, die der Maler dieser Landschaft beigelegt hat, und die Haltung der Damen erinnern vielmehr an eine historische Gruppe, als an ein Porträt. Die Komposition der Gruppe ist gelungen, der Ausdruck lebhaft, und es giebt sehr viele und sogar gute Geschichtsmalereien, die als Komposition nicht so verdienstlich sind wie dieses Schwesternbild.

Der letzte der berühmten Porträtmaler aus jener Zeit war Sir THOMAS LAWRENCE. Er wurde 1769 zu Bristol geboren, kam 1787 in London auf die Akademie und stellte sich unter die Führung Sir Joshua Reynolds'. Im Jahre 1792, nach dem Tode seines Meisters, als er erst 23. Jahre alt war, ernannte ihn der König zum Hofmaler. Schon bald wurde er der allgemein gesuchte Porträtist. Nach 1815 durchreiste er Europa, um die Porträts der Fürsten und vornehmen Personen zu malen, die bei der Niederlage Napoleons und bei dem darauf gefolgten Friedensschluss eine Rolle gespielt hatten. Inner- und ausserhalb seiner Heimat erwarb er lauten und glänzenden Beifall. Er wurde von den Vornehmsten als Porträtmaler gesucht, mit Reichtümern überhäuft, mit den berühmtesten seiner Kunstgenossen auf eine Linie gestellt. Er starb im Jahre 1830. Die Nachkommenschaft hat all diesen Glanz ausgelöscht, weil Lawrences Ruhm von keinem gediegenen Gehalt getragen war. Gegen seine zwei grossen Vorgänger ist seine Kunst mehr Schein als Wahrheit, mehr Gewandtheit als gediegenes Können und Ursprünglichkeit. Gewöhnlich ist etwas Gekünsteltes in seinen Werken, eine Augenblendung in seiner Farbe, obgleich die besten immerhin genug anmutige Vornehmheit und Glanz des Lichtes und der Farbe zu bewundern bieten, um die Vorliebe seiner Zeitgenossen zu erklären. Von seinen zahlreichen Porträts wählen wir das des Bankiers *John Julius Angersteins* (**392**) des Stifters der berühmten Gemälde-Sammlung, die das englische Parlament im Jahre 1824 für die National Gallery ankaufte. Das Stück befindet sich in derselben Gallery. Es ist ein gediegenes, einfaches Porträt voller Wahrheit und Würde, ohne Aufputz und ohne Gesuchtheit, den Zuschauer anblickend mit Augen, deren Ränder das Alter zwar gerunzelt, deren Lebhaftigkeit es aber nicht verringert hat, mit einem Ausdruck, wie man ihn von einem Manne erwarten konnte, der geschmackvoll aus dem, was die grössten Maler Schönes erzeugten, zu wählen verstand, und der Goldschätze gegen das, was ihm als Kunstschatz galt, in Tausch zu geben wagte.



391 John Hoppner. — Die Schwestern (London, Sir Charles Tennants).

Die englischen Porträtmaler aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren zugleich mehr oder weniger Geschichtsmaler, aber neben ihnen erwarben sich speziell



392. Th. Lawrence. — J. J. Angerstein (London, Nat. Gallery).

im Historienfache mehrere Künstler einen grossen Namen. Der berühmteste von allen war Benjamin West. Dieser wurde 1738 in Pennsylvanien in Nord-Amerika geboren und war der erste Eingeborene der Neuen Welt, der sich in der Alten als Maler auszeichnete. Er hatte in seiner Heimat als Porträtist angefangen, zog 1760 nach Italien, wo er drei Jahre blieb, und wollte darauf nach Amerika zurückkehren. Unterwegs hielt er sich aber in London auf, wo er schon bald beachtet wurde, sodass er nicht weiter kam. König Georg III. ernannte ihn im Jahre 1772 zu seinem Hofmaler; nach dem Tode Reynolds' im Jahre 1792 wurde er Präsident der Königlichen Akademie und der gefeiertste Maler Englands. Er hatte die Porträtmalerei aufgegeben und widmete sich ausschliesslich der Geschichtsmalerei. Seine Gegenstände wählte er sowohl aus der neuen, wie aus der alten Geschichte, und er war der erste in England, wo die klassische Kunst vorherrschte, der sich das Verdienst erwarb, die Zeitereignisse in das Bereich der Kunst zu ziehen. Er war der auserkorene Günstling



393. Benjamin West. — Der Tod des Generals Wolfe (London, Sammlung des Herzogs von Westminster).

des Königs, für den er am Ende seines Lebens eine lange Reihe der Religionsgeschichte entlehnter Vorwürfe malte. Er starb im Jahre 1820. Bei seinen Lebzeiten wurde sein Lob wie das eines der grössten Maler von der Welt ausposaunt; schon bald nach seinem Tode aber sank sein Ruhm, und allmählich blieb wenig oder nichts davon übrig. Seine Komposition zeugt von kluger Überlegung, er war ein Mann der kalten Vernunft, ohne Schöpfungskraft, und was noch bedenklicher war, ohne Farbensinn, ein mittelmässiger Vertreter der deklamatorischen Schule des französischen Kaiserreiches.

Eines seiner bekanntesten Werke ist *der Tod des Generals Wolfe* (**393**), des englischen Generals, der 1759 in der Schlacht bei Quebec in Canada, welche Stadt er den Franzosen



394. Georges Morland. — Vor der Tür des Delphins (Edinburgh, Sammlung des Herrn Arthur Sandson).

entriss, starb. West bildete ihn ab, wie er, von drei Kugeln durchbohrt, auf dem Felde der Ehre gefallen ist. Seine Kriegsgefährten umgeben ihn und betrachten tief bestürzt dieses schmerzliche Schauspiel. Eine Rothaut in Kriegsrüstung sieht tief sinnend zu. Im Hintergrunde wütet noch der Kampf: ein Fähnrich naht, den Sieg zu verkündigen. Es ist eine bühnenmässig arrangierte Szene in den matten, geschmacklosen Tönen dieses Künstlers. Er malte zwei Exemplare davon: das eine ist im Besitze des Herzogs von Westminster, das andere, das dem König von England gehört, befindet sich in South-Kensington.

Der Ruf, den die englischen Maler aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich als Tier- und Landschaftsmaler erwarben, war wohl verdient, obgleich sie als Porträtmaler höher standen. Nach Gainsborough war der erste, der sich entschieden diesem

395. Georges Morland. — Das Innere eines Stalles (London, National Gallery).



396. John Crome. — Die Mousehold-Heide (London, National Gallery).

Genre widmete, GEORGES MORLAND. Er wurde 1763 zu London geboren und hatte keinen anderen Lehrer als die Natur. Infolge seines sehr lockeren Lebens starb er schon im Jahre 1804. Er malte flüchtig und ohne viel Sorgfalt, zuerst Szenen nach Brouwers Art aus dem Leben der Trinker, zu denen er gehörte; dann Ansichten von Bauernhöfen und Dorfschenken, wobei er gerne Tiere, besonders Pferde, anbrachte, und schliesslich Landschaften. Letztere staffierte er vorzugsweise mit Menschenfiguren aus. Er besitzt eine grosse natürliche Begabung als Kolorist und Maler, auch in diesem Punkte mit Brouwer übereinstimmend, dessen köstliche, fein glänzende Töne er freilich nicht erreicht. Eines seiner Verdienste ist, dass er Menschen und Tiere und Landschaften wahrheitsgetreu darstellt, ohne irgend welche Künstelei, und so den späteren, grösseren englischen Landschaftsmalern Crowe und Constable den Weg zeigte.



397. John Constable. — Das Kornfeld (London, National Gallery).

Von seinen ländlichen Bildern zeichnet sich *Vor der Tür des Delphins* (**394**) aus, Herrn Arthur Sanderson zu Edinburgh gehörend. Gegen einen breit gemalten, grösstenteils mit einer alten knorrigen Eiche ausstaffierten Hintergrund, hebt sich eine Dorfschenke mit einem Delphin als Aushängeschild ab. Vor der Tür steht eine hübsch zusammengesetzte Gruppe: einige trinkende Männer, die mit der Magd, welche ihnen eine Kanne bringt, plaudern, ein paar Kinder und ein Hund. Auf der anderen Seite sieht man einen Esel und einen Brunnen. Alles ist sonnig, natürlich, gut geschaut, flott wiedergegeben.

Ein anderes, dem Landleben entlehntes, Bild ist *das Innere eines Stalles* aus der National Gallery zu London (**395**). Die Bauernburschen sind heimgekommen und führen die Pferde in den Stall. Ein grosses weisess geht voran, ein kleines braunes folgt, ein drittes wittert das Futter und hebt den Kopf. Das offene Tor gewährt einen Blick ins Feld. Ein einfaches, ländliches Bild mit einer Fülle von Luft und Licht.

Ein zweiter Landschaftsmaler ist JOHN CROME, Old Crome genannt, zur Unterscheidung von seinem Sohn, der auch Landschaften malte. Er wurde 1769 zu Norwich geboren und starb daselbst im Jahre 1821. Er hatte keine anderen Meister als die altholländischen Künstler; nach ihrem Vorbilde lernte er die Natur sehen und lieben und in ihrer erhabenen Einfalt wiedergeben. Er blieb in seiner abgelegenen Heimat, begründete dort eine Schule, die wie er das Land mit seinen Hügeln und Bäumen, Wiesen und Wasser, Menschen und

Vieh, Hell und Dunkel, getreu, mit kräftigem und geschmeidigem Pinselstrich wiedergab.

Die Mousehold-Heide, welche die National Gallery zu London von ihm besitzt (**396**), zeigt alle diese bewundernswerten Eigenschaften. Es ist die ungekünstelte Natur in ihrer Wahrheit und ihrer Anmut, aber auch in ihrer Erhabenheit, mit dem dürftigen Pflanzenwuchs der dürren Heide und ihrer stillen Einsamkeit. Ein junger Schäfer, ein Kind der Natur, besteigt den Hügel, als Herr über Himmel und Erde; seine Schafe und sein Hund freuen sich des Besitzes dieser weiten Strecken und dieses unbegrenzten Himmels.

Der zweite grosse englische Landschaftsmaler aus dieser Periode ist John Constable. Er wurde 1776 in der Grafschaft Suffolk geboren, kam im Jahre 1799 nach London und starb dort im Jahre 1837. Er hatte auch keinen eigentlichen Lehrmeister und besuchte nur die Klassen der Akademie, nachdem er sich in London niedergelassen hatte. Er fing mit Porträts an; erst im Jahre 1804 stellte er eine Landschaft aus, und erkannte dann, dass sein Beruf in diesem Fache liege. Er war und blieb noch, wie Crome und Morland, der Maler der wahren Natur, aber seine Bewunderung für sie war wärmer, begeisterter; er sah sie grossartiger und herrlicher ohne sie zu verkünsteln und zu vergewaltigen. Überdies war er ein frischer, kräftiger Kolorist, der seiner Landschaft die bunten, starken Töne verlieh, die sie in Wirklichkeit besitzt. Indem er jede Farbe zur vollen Geltung bringen wollte, neigt er zwar in den von der Natur duftig gehaltenen Partien leicht zur Schwerfälligkeit hin, und es fehlt ihm die Klarheit und Durchsichtigkeit des Himmels; aber vermöge seiner unbeschränkten Liebe zur Natur und seiner erhabenen Auffassung ihrer Schönheiten wurde er doch der Vorgänger der grossen Landschaftsschule des XIX. Jahrhunderts.



398. John Constable. — Bauernhof im Tale (London, National Gallery).

Die National Gallery zu London besitzt fünfzehn von seinen Werken. Eines der grössten und berühmtesten ist *das Kornfeld* (**397**). Zwischen zwei Gruppen von hohen Bäumen hindurch erblicken wir das offene Feld. Auf der einen Seite der Lichtung steigt leise der Weg hinan, auf dem eine von einem schwarzen Hunde bewachte Schafherde dahinzieht. Der

kleine Hirt in rotem Wams hat sich auf dem Boden niedergelassen und trinkt von dem zur Seite fliessenden Wasser. Auf der anderen Seite liegt das in unabsehbare Ferne ausgedehnte Feld, auf das sich zwischen weissen Wolken hindurch eine Flut von Lichtstrahlen ergiesst, die uns einen von der Erde bis zum Himmel ragenden Naturtempel erschliessen. Es ist alles schlichte Wahrheit: einer jener in reicher Fülle prangenden Flecken Erde, die in dem baumreichen und fruchtbaren England nicht selten sind; und dennoch liegt etwas Grossartiges, etwas Ehrfurchtgebietendes in diesem treuen Bilde.

Ein anderes Stück aus der National Gallery ist *der Bauernhof in dem Tale* (398). Es soll das Geburtshaus des Malers sein. An dem Hause fliesst ein Bach vorüber, der den ganzen Vordergrund einnimmt; drei Kühe waten durch das Wasser; ein Schiffer schiebt ein Boot, in dem eine junge Frau sitzt, vorwärts. Rechts eine Gruppe von starken Bäumen, im Hinter-



399. Turner. — Dido, Carthago bauend (London, National Gallery).

grunde der Bauernhof, ein malerisches Gebäude. Es ist eine Landschaft voll hellen Lichtes, reich an allerlei ländlichen Einzelheiten, dekorativ wie ein Bühnenvorhang, aber in der frischen Luft der freien Natur und in dem glänzenden Lichte des Sommertages badend. Angesichts einer so wundervollen Szenerie versteht man, dass der Maler dort bis ans Ende seines Lebens die Hälfte des Jahres verbrachte.

Die drei zuletzt besprochenen Künstler gehören zu der Gruppe der realistischen Landschaftsmaler. Turner (Joseph-Mallard-William), der ein Jahr älter war als Constable, wendet sich fest entschlossen von ihnen ab und wird der grosse Idealist der Landschaft. Er wurde 1775 zu London geboren, ging bei dem Aquarellmaler Thomas Girton und auf der Königlichen Akademie in die Lehre. Er versuchte sich zunächst in Landschaften nach Art der alten Meister Claude Lorrain und Albrecht Cuyp. Allmählich wurde seine Manier leichter,

duftiger, bis er am Ende seines Lebens die Linien ganz verwischte, und in masslose Phantasterei verfiel. Er malte Hunderte von Ölgemälden, Tausende von Aquarellen, er zeichnete eine Menge Illustrationen für Bücher, erwarb grosse Schätze und einen beispiellosen Ruf. Er lebte wie ein menschenscheuer Einsiedler, aber bei seinem Tode vermachte er sein grosses Vermögen einer Anstalt für hilfsbedürftige Künstler und seinem Vaterlande die ganze Sammlung seiner Werke, unter denen sich etwa hundert fertige Gemälde befanden. Abgesehen von drei Reisen nach Italien, dem Lande seiner Liebe, war er in London tätig geblieben, wo er im Jahre 1851 starb. Der grösste Teil seines Lebenslaufes gehört also bereits dem XIX. Jahrhundert an, und was die Eigenart seiner Kunst betrifft, so dürfte er auch mehr den Modernen als den Älteren zuzurechnen sein. Obgleich er seine Manier öfters änderte, bleibt doch sein



400. Turner. — Die Sonne Venedigs bei der Ausfahrt (London, National Gallery).

Hauptmerkmal, dass er weniger die festen Partien der Landschaft, als die fliessenden malte. Constable hatte die Umrisse seiner Naturszenerien mit Sorgfalt und Liebe ausgeführt, und Farbe und Licht in ihrem ganzen wechselvollen Spiel, wie er es angeschaut hatte, wiedergegeben. Turner sprach den Eindruck aus, den der endlose und unbegrenzte Raum auf ihn machte. Er malte weder das weisse Licht, noch die lichtdurchtränkten Wolken, er füllte den Luftraum mit farbigem Dunst, der die Linien verschmelzt, die Malerei auflöst; die Sphäre, wo sich die Seele in Träumen und Sehnen hoch und weit über den beschränkten Raum emporschwingt. So wurde er der Schöpfer der idealen Landschaft, ein Wegweiser den Malern der Stimmungslandschaft des neunzehnten Jahrhunderts.

In der National Gallery zu London, die zahlreiche Bilder aus Turners Vermächtnis besitzt, hängen zwei zwischen einigen von Claude Lorrains Meisterwerken. Sie hängen dort nach dem Willen des grossen Malers, und er hat es gewollt zum Beweise, dass er dem nicht

nachstand, den er als seinen grössten Vorgänger betrachtete, und der auch bei anderen in jenen uns so nahen und dennoch so weit zurückliegenden Zeiten als der unübertroffene Meister der Landschaft galt. Eines dieser zwei Stücke stellt *Dido, Carthago bauend*, dar (**399**). Er malte es im Jahre 1815, ganz in der Manier des französischen Anbeters des Sonnenlichtes. Eine Königin, von einem Sohn der Venus geliebt und von einem Dichter unsterblich gemacht, die eine Stadt von Palästen am Ufer des Mittelländischen Meeres baut; hohe Felsen bilden den Hintergrund dieses grossartigen Schauspieles, die sinkende Sonne verbreitet ihre gemilderte Glut über diese herrlichen Dinge und über die leicht gekräuselte Flut; eine riesige Eiche, ein Sohn des Landes, als ruhiger Zuschauer sinnend, wie alles, was die Menschen berühren, sich ändert, und wie alles, was die Natur schafft, unvergänglich ist; das ist der Vorwurf, den Turner behandelt mit einem Schwung der Linien und einer Wärme der Farben, die in der Tat der Kunst Claude Lorrains keineswegs nachstehen.

Dido gehört noch zu Turners gemässigter, ruhiger Manier, der er folgte, als er noch auf festem Boden schritt. Später schweifte er immer mehr von der Erde weg und erging sich in Träumen, deren Abglanz sich auf seiner Palette wiederspiegelte. Seine *Sonne Venedigs bei der Ausfahrt* (**400**) ist eine von diesen Schöpfungen aus späteren Jahren. Phantasie ist das Schiff, Phantasie die Küste und die Welt, die es verlässt. Das Land, wohin es fährt, ist das Reich der Visionen, das der Künstler erschaut hat und sucht, alles, was körperlich und dunkel ist, vergessend, um in der ewigen, der unendlichen Glorie zu schweben. Unermesslich ist der Raum geworden, masslos das Licht; es ist nicht mehr die Sonne, deren Strahlen auf der Meeresfläche glitzern: alles Himmel, Erde und Wasser, ist von Licht gesättigt, alles zerschmilzt, zerfliesst, zergeht in sonniger Glut.

In tausend-wechselnden Gestalten ist die Kunst uns erschienen: unsterblich, wie sie ist, sahen wir sie in jenem letzten Stück nach fernen Gefilden hinschweifen, wohin wir ihr nicht folgen wollen, die sie aber erreichen wird, und aus denen sie, die nimmermüde, wieder nach immer neuen, hoffentlich immer besseren Gestaden, streben wird.



VERZEICHNIS DER FARBENDRUCKTAFELN.

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN MALER.







